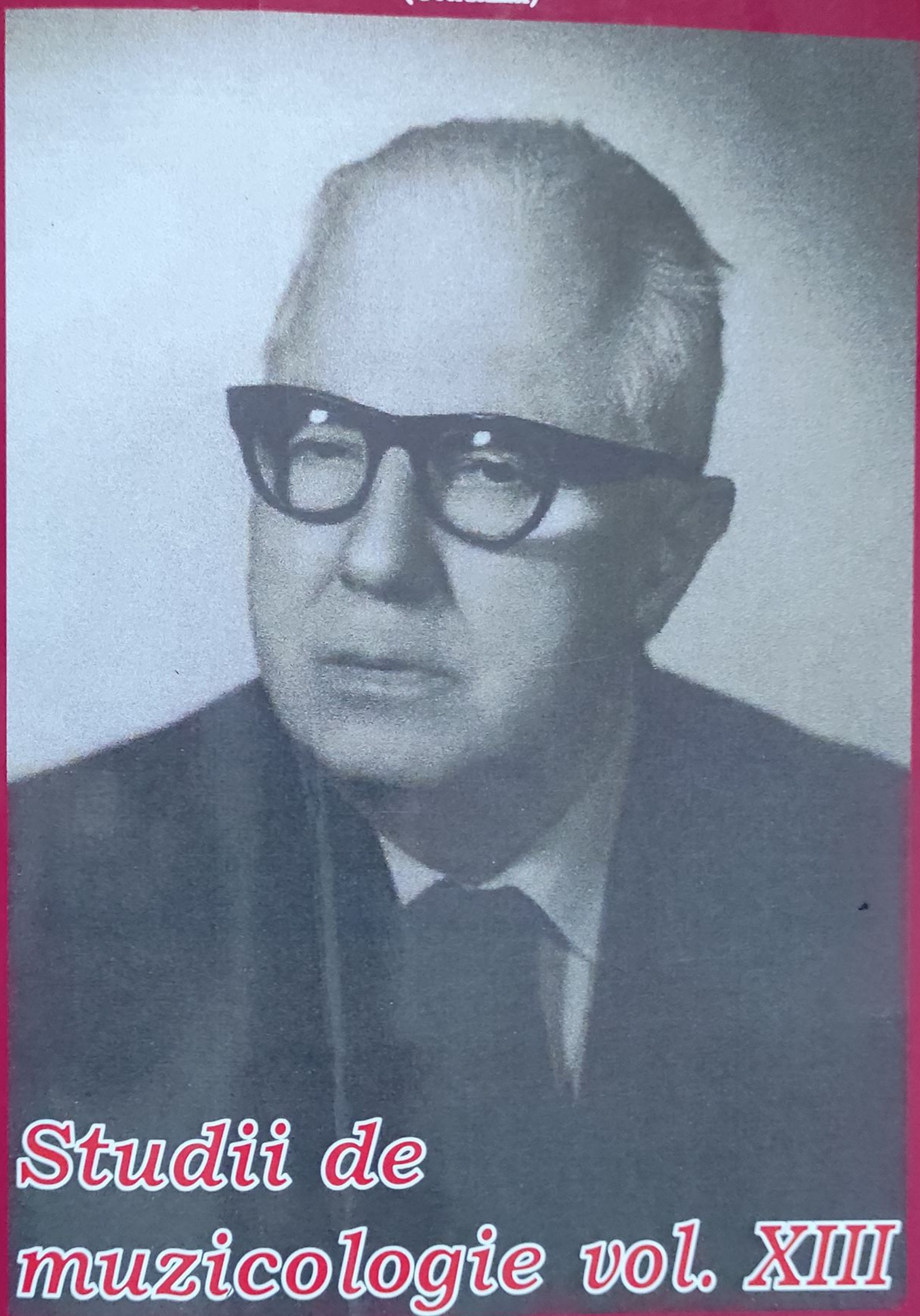


MARIA GEORGETA POPESCU

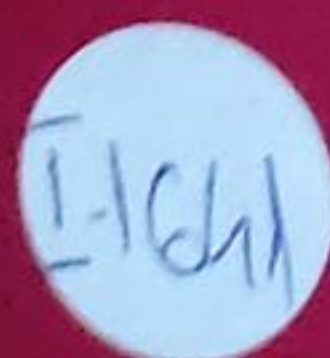
(Coordonator)



*Studii de
muzicologie vol. XIII*



Editura Artes
IAȘI – 2018



Este remarcabil nu doar demersul de a construi ceva într-o lume pusă pe demolat și contestat, ci și, mai ales, durabilitatea lui în timp. Conferința pune în lumină și adună oameni și idei, oferind spațiu de comunicare și prilej de auto-perfecționare unei palete largi de muzicieni, incluzând și pe cei în formare. Se remarcă de asemenea o consecventă reverență și aducere-aminte către cei vechi; astfel Colocviul, volumul și legătura ce se stabilește între oameni creează în spațiul ieșean un timp al culturii muzicale românești cuprinzând trecutul, prezentul și viitorul.

Conf. univ. dr. **VERONICA GASPARI**

Două decenii de colocvii muzicale, două decenii de căutări, de întrebări și răspunsuri, de meditații asupra artei sunetelor, 20 de ani de împărtășire a experienței în domeniul muzicii, 20 de trepte ale unei tribune de afirmare a preocupărilor muzicologice ale celor cu vocație de formatori de suflete! Iar toate aceste gânduri, inserate în paginile celor treisprezece volume de Studii Muzicologice, rămân generațiilor ce vin ca semn al pasiunii profesorilor lor pentru Știința Muzicii. Vivat, Crescat, Floreat!

Prof. univ. dr. **NICOLAE GÂSCĂ**

INTERNATIONALE
SCIENTIFICE
JURNAL DE ARTE
"din IASI

ICA

MARIA GEORGETA POPESCU
(Coordonator)

Studii de muzicologie

VOLUMUL XIII

A

Editura Artes
IAȘI – 2018



149055

PROFESORULUI

GEORGE PĂSCU

FONDATORUL ȘCOLII DE

MUZICOLOGIE ȘI CRITICĂ MUZICALĂ

IAȘI

CUVÂNT ÎNAINTE

2018 – a douăzecea ediție a Colocviului Național de Muzicologie la Iași!

Dacă în urmă cu două decenii totul a fost pus la cale de un profesor și o clasă a XII-a, în cadrul aniversării Liceului de Artă *Octav Băncilă*, în timp ni s-au alăturat și ne-au oferit sprijinul mentorii noștri de la Universitatea (Națională) de Arte *George Enescu*, alături de Inspectoratul Școlar Județean Iași.

Colocviul Național de Muzicologie este o împlinire a noastră, a celor care iubim arta sonoră, o practicăm în diferite moduri de exprimare și care, din preaplinul nostru, revărsăm către cei invitați pentru a ne împărtăși din tainele ei. Într-o permanentă căutare pentru o creștere valorică, consilierii editoriali, împreună cu colectivul de redacție, au făcut posibilă apariția celor treisprezece volume din *Studii de Muzicologie*.

Pentru bucuria realizărilor de astăzi, suntem conștienți că trebuie să facem o reverență până la pământ în fața profesorilor noștri, cei care ne-au deschis sufletele și mintea către marea muzică și „...cum fiecare își respectă părinții și bunicii..., trebuie să nu-i uităm pe cei care au făcut istoria și au clădit podiumul pe care stăm noi acum!”¹ La Iași, cel care în anii '60 a început să clădească podiumul nostru, este fondatorul Școlii de Muzicologie și Critică muzicală – Profesorul George Pascu, însoțit de Prof. univ. dr. Mihail Cozmei – primul Președinte de Onoare al Colocviului, regretatul Prof. univ. dr. Vasile Spătărelu, Prof. univ. dr. Gabriela Ocneanu, Prof. univ. Liliana Gherman, Prof. univ. dr. Viorel Munteanu, Prof. univ. dr. Laura Vasiliu, Prof. univ. dr. Carmen Chelaru și, într-un mod cu totul și cu totul special, tot reverențios aş propune, Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică – actualul Președinte de Onoare al Colocviului.

În același timp, noi ne înclinăm cu respect și în fața fiecărui participant la lucrările Sesiunilor științifice, Simpozionului de Muzicologie sau o ultimă titlatură – a Colocviului Național de Muzicologie. Colaboratorii noștri se grupează după cele trei mari centre universitare: Iași, București, Cluj, dar și din spațiul european – Suedia, Ucraina, Portugalia, Olanda, Anglia, Germania, Belgia, iar la această ediție ni s-a alăturat un tânăr muzician din Brazilia.

Darul nostru pentru mentorii, colaboratorii consecvenți, constanți, precum și pentru cei care au făcut posibilă apariția volumelor de *Studii de Muzicologie* se concretizează într-un **Album aniversar**, în care se regăsesc gânduri de suflet adresate Colocviului Național de Muzicologie la douăzeci de ani.

Nu trebuie să uităm a le mulțumi susținătorilor noștri financiari – Primăria Municipiului Iași, Consiliul Județean Iași, graficianului albumului – dr. informatician Carmen Tiță, editurilor *Artes și Performantica*.

Dintotdeauna am trăit în credința că noi, dascălii, avem o menire sfântă de a șlefui, contura personalitatea tinerei generații și, în mod implicit, de a da aripi viitorului... Pentru a argumenta

¹ Sabin Pautza, *Colocviul Național de Muzicologie*, Iași, 2016.

această idee, am să citez câteva gânduri ale participanților la manifestările Colocviului – inițial elevi, astăzi studenți, masteranzi, în diferite țări europene.

Dragoș Andrei Cantea – doctorand la Universitatea Națională de Arte *G. Enescu* – urmează un program de studii masterale avansate la Academia Norvegiană de Muzică din Oslo. „... Primind întreaga educație culturală de la maeștrii ieșeni... colocviul de muzicologie a reprezentat o provocare deosebită pentru mine ca tânăr interpret, oferindu-mi șansa de a aprofunda într-un mod unic repertoriul studiat zi de zi. Perspectiva muzicologică este un necesar absolut al fiecărei activități concertistice, aceasta reprezentând puntea de cunoaștere dintre calitățile interpretative și cele creatoare, ale compozitorilor.”

Ana-Thea Panainte, studentă în anul III, specializarea pian, la Conservatorul Regal din Scoția, Glasgow – „Am participat la CNM... de când eram elevă. Pentru mine a fost o perioadă fructuoasă în lungul drum spre educația mea în arta sonoră, [...] Această activitate s-a dovedit printre acelea care au pus bazele înțelegerii fenomenului muzical, a relațiilor dintre diferitele arte vizuale, arta coregrafică, dramatică, literară, istorie, fiindu-mi de real folos în dezvoltarea mea profesională actuală și de viitor.”

Florin Mantale, student anul III, specializarea pian, la Academia de Muzică din Maastricht, Olanda – „De-a lungul timpului am cunoscut o lume în care valoarea reprezintă punctul forte, creativitatea fiind un dar, inteligența – o desăvârșire, iar arta sonoră le unește pe toate la unison. Numai așa pot descrie acest spațiu în care am crescut, m-am format pentru a mă autodepăși în fiecare zi. Colocviul Național de Muzicologie este o schubertiadă rămasă în mintea și sufletul meu, în care oameni de valoare se întâlnesc și își împărtășesc puncte de vedere ce apar consemnate mai târziu pe o filă de carte, semn al importanței și dăruirii acestui colectiv minunat. Mulțumesc tuturor acestor mentori în care cred pentru că m-au învățat să iubesc muzica la superlativ.”

Mihaela Rusu – bursieră *Erasmus* la Universitatea din Ghent, Belgia – Departamentul de *Istoria artei, Muzicologie și Studii teatrale* – este studentă în anul I, Master, la specializarea Muzicologie a Universității ieșene, clasa Prof. univ dr. Gh. Duțică – gândul ei – „Un alt aspect important care face această manifestare atât de necesară și care m-a ajutat să mă dezvolt este susținerea publică a articolului, într-un mediu alcătuit din specialiști în domeniul muzical, schimbul de opinii și discuțiile determinate de anumite subiecte expuse, precum și interdisciplinaritatea subiectelor abordate (sau interferența muzicii cu domenii conexe): literatura, artele vizuale etc. Toate acestea ajută la lărgirea spațiilor de interes și ne ajută în perceperea plenară a muzicii.”

Întreaga echipă de lucru împreună cu Dumneavoastră, partenerii, colaboratorii, prietenii noștri *de toate vârstele* – profesori, doctoranzi, masteranzi, studenți și (prin tradiție) elevi, avem credința că în căutările și strădaniile noastre am descoperit împreună plăcerea și bucuria studiului muzicologic.

Am reușit... oare?! Timpul va decide!

Profesor Maria Georgeta Popescu

CUPRINS

SECȚIUNEA IN HONOREM FOLCLORISTICA ȘI BIZANTINOLOGIA DIN MOLDOVA

Mihail COZMEI	9
<i>George Enescu – O pledoarie pentru Unire</i>	
Constantin STURZU	13
<i>Un zâmbet de foc la ușa Raiului</i>	
Mihaela UNGUREANU	15
<i>Profesorul Viorel Bârleanu, o carieră împlinită, dăruită învățământului preuniversitar pedagogic</i>	
Vasile VASILE	17
<i>Omagiul generației de azi pentru generațiile anterioare de muzicieni ieșeni</i>	

SECȚIUNEA CADRE DIDACTICE

Carmen ALMĂȘANU	21
<i>Fișa de audiere muzicală, instrument de lucru în dezvoltarea gândirii critice</i>	
Cornelia APOSTOL	26
<i>Centenarul Marii Uniri 1918-2018. Comunitatea și muzica</i>	
Lucian CHERAN	32
<i>O introducere în Concertul „Offertorium” pentru vioară și orchestră de Sofia Gubaidulina</i>	
Daniela COJOCARU	43
<i>Muzica între educație, divertisment și terapie</i>	
Constantina Emilia CRISTEA	50
<i>Karol Szymanowski – Spiritus Rector al culturii muzicale poloneze a secolului XX</i>	
Veronica GASPAR	65
<i>O scurtă privire asupra percepției muzicale din perspectiva interpretului</i>	
Mihaela GÂRLEA	79
<i>Muzica pură – zămislire și trăinicie în creația lui Tudor Chiriac. Vocea, liant între cer și pământ</i>	
Constantin-Nichifor HRESTIC	85
<i>Vocile Bizanțului</i>	
Hilda Elisabeta IACOB	94
<i>Valențele ciclice ale temei de fugă din Sonata pentru flaut solo de Sigismund Toduță</i>	
Ștefan LOVIN	101
<i>Comparatismul muzical interpretativ. Versiuni de referință ale Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră de Franz Liszt</i>	
Otilia MAHU	106
<i>Tradițiile folclorice ale hufuților din Moldovița și valorificarea lor în educația muzicală din gimnaziu</i>	

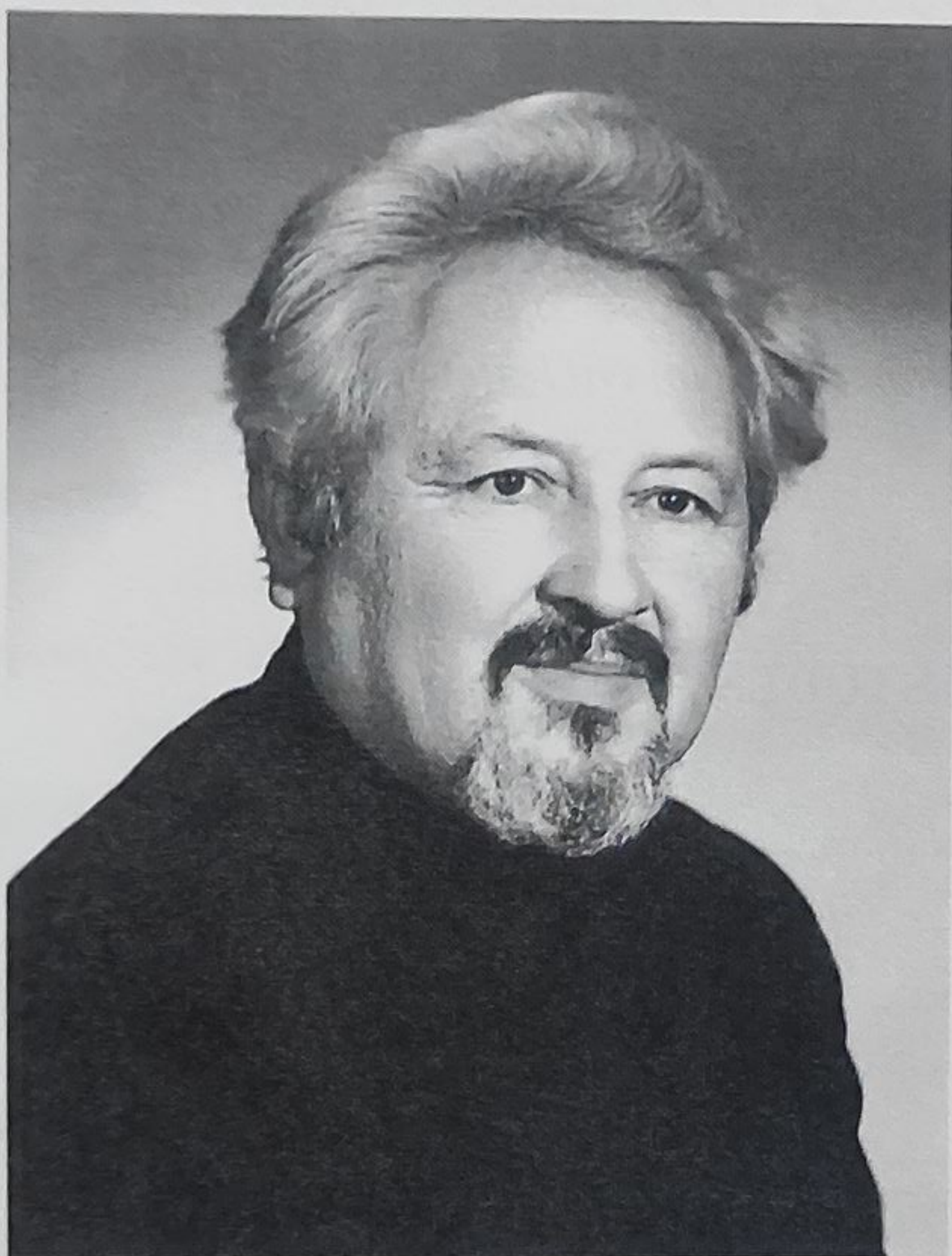
Victor-Adrian MAHU	119
<i>Mijloacele multimedia în educația muzicală românească</i>	
George-Toderică MUCEA, Vasilică-Dănuț HORODNIC	130
<i>Introducere în geomuzicologie. Provocări și perspective în contextul muzicii arhaice</i>	
Ágnes ORBÁN	152
<i>Reflexii asupra genului muzical sacru în creația lui Gheorghe Dima</i>	
Raul PASSOS	158
<i>La rose de l'inconnu, la croix du dévoilé: évidence ésotérique dans l'œuvre de Claude Debussy</i>	
Mihaela Sanda POPESCU	168
<i>Fenomenul atracției paronimice și romantismul lui Frédéric Chopin</i>	
Daniel-Renato RIDICHE	177
<i>Nonverbal și paraverbal în realizarea fișei psihopedagogice la disciplina artă vocală – canto</i>	
Adrian ROȘU	182
<i>Arthur Honegger – Șase Poeme pe versuri de Jean Cocteau</i>	
Constantin SANDU	191
<i>Relația pian – orchestră în concertul pianistic romantic</i>	
Cristina SCARLAT	206
<i>Christinel și Mircea Eliade în dialog cu compozitorul Șerban Nichifor despre opera Domnișoara Christina</i>	

SECȚIUNEA MASTERANZI, STUDENȚI, ELEVI

Dorotheea ARUȘTEI	220
<i>Sonata pentru oboi și pian de Francis Poulenc</i>	
Ana-Dumitra BALAN	226
<i>Impresionismul – simbioză între arta vizuală și sonoră</i>	
Ștefan DUBATUFCA	232
<i>Gradul de influență al lui A. Vivaldi asupra lui J. S. Bach în genul de concert solistic pentru vioară și orchestră</i>	
Eva-Maria GÂRLEA	250
<i>Căutări componistice între joc și adevăr artistic</i>	
Florin MANTALE	253
<i>Joseph Haydn – Piano Trio nr. 39 în G Major Gypsy 3RD MOV. Analysis and performance</i>	
Titiana MIRIȚĂ	261
<i>Fascinația muzicii de jazz în lucrarea An American in Paris de George Gershwin</i>	
Larisa NECULAI, Paula VRACIU	266
<i>Fundamente structurale și tipologii retorice în ciclul pianistic Ani de pelerinaj de Franz Liszt</i>	
Ema-Laura STANCIU	281
<i>Ave Maria în vizlunea compozitorilor renascentiști</i>	

FOLCLORISTICA ȘI BIZANTINOLOGIA
DIN MOLDOVA

IN HONOREM



Preot Conf. univ. dr. FLORIN BUCESCU
Etnomuzicolog și Bizantinolog
n. 18 Mai 1936, Broscăuții Noi – Storojineț,
Bucovina de Nord




Profesor VIOREL BÂRLEANU
Etnomuzicolog și Dirijor
n. 18 Mai 1944, Slobozia Pruncului,
Suceava

GEORGE ENESCU – O PLEDOARIE PENTRU UNIRE

Acum, cu alipirea noilor teritorii, trebuie să căutăm să ne unim și prin muzică.

George Enescu

evenind, datorită evoluției nefavorabile a evenimentelor militare, centrul vital al țării, Iașul se transformă într-un spațiu social-politic și cultural în care valențele caracterelor, puterea de a dăru, inițiativele generoase și chiar creația s-au manifestat cu o intensitate fără precedent. Orașul era supraaglomerat. Refugiații din zonele ocupate, inclusiv din București, militarii români, francezi și ruși, reprezentanțele diplomatice, guvernul, regele, regina și anturajul lor, toți îndură lipsurile, bolile, frigul și amenințarea unor noi înfrângeri. În aceste tragice condiții, când îngrijorările sporeau zi de zi, au apărut și s-au impus cu succes inițiative, gesturi și activități care au reușit să amelioreze într-o oarecare măsură starea de spirit, să ofere, prin valoarea și semnificația lor, o rază de speranță, de caldă fraternitate și demnitate umană. Înfruntând greutatea de neimaginat, repetând în condiții improprii, artiștii ieșeni și colegii lor refugiați din localitățile ocupate de armatele străine, în primul rând din București (cântăreți, actori, instrumentiști), și-au unit experiența și calitățile interpretative și – prin concerte, recitaluri, spectacole de teatru, de operă, operetă și de revistă – au dăruit oamenilor tensionați de griji și nevoi puțină bucurie, consolare și încredere. În prima linie a „frontului” artistic s-a aflat, cum se știe, George Enescu.

S-a scris mult, esențial și adesea emoționant, despre multiplele aspecte ale activității lui Enescu la Iași, în anii Primului Război Mondial. Sunt grăitoare paginile în care se evocă prezența sa în spitalele din Iași, dar și din jurul orașului, unde marele violonist ajungea călătorind doar în trenuri arhipline, pe jos sau în căruțe. Le cânta răniților doine și jocuri, *Hora Unirii*, *Deșteaptă-te române* sau pagini din creația marilor compozitori. Relatarea lui Jean Bobescu, bunăoară, martor al unor asemenea momente, este impresionantă: răniții „în cârje sau proteze, cu ochii acoperiți de straturi de tifon, cu ambele picioare amputate, cărnuri zdrențuite de schije și gloanțe îl ascultau cu privirile topite de sunetul viorii lui minunate. Era parcă un zeu coborât din înălțimi să mângâie durerea nesfârșită a oamenilor”. Și probabil, adesea, durerea răniților se transforma în cântec, în doine de dor și suferință, cu intonații pe care le îngâna și violonistul și pe care memoria compozitorului le-a înregistrat și, transfigurate, au putut să se insinueze în creația la care lucra în acel moment și în partiturile lucrărilor ivite în anii următori.

În perspectiva evoluției vieții culturale din anii Primului Război Mondial, cea mai importantă, valoroasă și nobilă realizare a marelui maestru a fost stagiunea de concerte simfonice (1917-1918), de la care se împlinesc o sută de ani. A fost o stagiune istorică și un moment de referință nu doar pentru Iași, ci pentru întreaga viață muzicală românească postbelică. Stagiunea aceasta – realizată în condițiile de război în care se afla Iașul, cu principalele instituții culturale și de învățământ ocupate de ministere, parlament,legații și centre militare de comandă – a presupus o totală dăruire, o minuțioasă muncă de organizare, de constituire și, mai ales, de modelare artistică a orchestrei pe care Enescu și-a dorit-o a fi un instrument omogen și performant. Mai întâi a apelat la instrumentiștii aflați în Iași, localnici și refugiați, apoi, cu ajutorul generalului Constantin Prezan îi mobilizează „pe loc” pe cei aflați în unitățile militare. A rezultat un ansamblu simfonic compozit, alcătuit din instrumentiști cu o bună experiență muzicală și, totodată, din elevi și proaspăt absolvenți ai Conservatorului ieșean, cu prea puțină sau fără o calificată practică de orchestră¹. Enescu solicită de la Conservator pupitre și instrumente, adună partituri și material de orchestră de la Conservator sau de la Magazinul de Muzică *Brașcu*, de la Filarmonica din Petersburg – unde a concertat în martie 1917 – sau de la muzicienii aflați atunci în Iași. Mai mult, ajută la extragerea știmelor în cazul lucrărilor pentru care nu a găsit decât partitura generală (o știmă din *Scènes pittoresques* de J. Massenet, scrisă de mâna lui Enescu se află și în prezent în biblioteca Filarmonicii *Moldova*). Repeta zilnic în atelierul de tâmplărie al Teatrului Național. Era exigent (R. Drăgici afirma: „Enescu ne dădea să învățăm știmele acasă.”) și de o mare eficiență, practicând o gestică simplă prin care conducea muzica și, cu deosebire, manifesta în relațiile cu membrii orchestrei nu o superioritate la care ar fi fost îndreptățit, ci o caldă bunăvoință și respect pentru fiecare instrumentist, indiferent de vârstă și pregătire. Am aflat acestea de la doi membri ai orchestrei din stagiunea 1917-1918.

Alexandru Garabet, violonist, dirijor și profesor, mulți ani concert-maestru al Orchestrei simfonice a Filarmonicii *Moldova*, își amintea: „Eram copil de șaisprezece ani, elev în penultimul an al Conservatorului, clasa lui Athanasie Theodorini. Am fost pus la vioara I-a, al doilea pupitru, avându-l alături pe Vasile Filip... Repetițiile erau dimineața de la 9 la 12, în fiecare zi, acolo la Uzina Teatrului Național... Repetiția o făcea calm. Nu chinuia orchestra. Explica înainte ce dorea să realizeze. Imita chiar instrumentele. Lucra metodic...”

Constantin Arbore, cornist – când l-am cunoscut era foarte bătrân și mai era folosit în orchestră pentru a împărți știmele la pupitre și, mai rar, în grupul de percuție; vorbind simplu și cu o

¹ Printre instrumentiștii orchestrei conduse de George Enescu s-au aflat: C. C. Nottara, S. Barozzi, C. Bobescu, Al. Garabet, M. Barberis, M. Bârsan, V. Filip, M. Barbu, A. Dimitrovici, N. Buică, Gh. Boteanu, A. Bughici – vioară; D. Cuclin, J. Bobescu, Al. Stavrache – violă; Th. Lupu, N. Teodorescu, I. Margulis – violoncel; N. Enciulescu, I. Avram – contrabas; Al. Roșca, M. Stihî – flaut; Gh. Ionescu, D. Tocaciu, M. Simionov – clarinet; I. Horceag, Gr. Cojocaru, B. Zelinsky – oboi; I. Vasilescu, I. Bârză – fagot; Gh. Adamache, V. Darim – trompetă; I. Picvan, M. Muller, C. Nosec, I. Nosec, C. Arbore – corn; I. Fotino, L. Climer, Gh. Bălănescu – trombon; R. Constantinescu – pian și percuție, dar și R. Drăghici (avocat) – vioară, T. Ionașcu (avocat) – violă, V. Buțureanu (medic) – violă, I. Brașcu (negustor) – contrabas, I. Savin (medic) – percuție ș.a.

vie emoție a spus: „Maestrul Enescu... Păi vorbea cu noi cei fără prea multă școală, așa cum vorbea cu domnii profesori... Dirija cam așa cum n-am mai văzut nici un alt dirijor. Parcă nu bătea măsura. Dar când se uita la tine era... cum să zic... nu puteai să nu intri, nici să greșești. Știa dom-le tot, nu l-am văzut cu partitură. Asculta, auzea tot...”

Dintr-un colectiv de instrumentiști cu experiență muzicală foarte diferită, cu mentalități și obiceiuri aparținând zonelor diferite ale țării a realizat – de la o zi la alta – un organism muzical unitar, o orchestră care s-a împlinit artistic „grație – scria Ed. Caudella – genialului dirijor cu magica sa baghetă și cu gustul rafinat al unui adevărat maestru desăvârșit”. Organizând și conducând această stagiune muzicală, în care s-a manifestat ca solist doar în concertul din 14 februarie 1918 și în ultimul concert dedicat creației lui Eduard Caudella (23 mai 1918), Enescu și-a propus să promoveze un număr corespunzător de soliști, dar neavând posibilitatea să invite personalități ale artei interpretative, s-a decis să promoveze tinerii talentați aflați în preajma sa. A lucrat cu fiecare în parte aproape zilnic. Al. Garabet îi amintea pe Vasile Filip, Mircea Bârsan și Constantin Bobescu. În afară de aceștia au mai fost programați violoniștii Mihai Barbu și Dorin Dumitrescu, pianistele Florica Acontz, Penelopa Abramovici și Smărăndița Georgescu, toți debutând sub conducerea lui Enescu, dar și interpreți cunoscuți în viața muzicală: violoniștii Socrate Barozzi și Constantin C. Nottara, violoncelistul Flor Breviman, pianiștii Theodor Fuchs, Nicolae Caravia, Aspasia Sion-Burada, Ilie Ionescu-Sibianul și cântărețele Elena Drăghilinescu-Stinghe, Alma Trentini-Olteanu.

Cât privește repertoriul, în alcătuirea programelor Enescu a trebuit să țină cont de materialul de orchestră pe care l-a putut procura, precum și de gustul publicului. De aceea a conceput programe echilibrate și nu a fost întâmplătoare, în acel moment, prezența dominantă a muzicii lui L. van Beethoven, programarea creației marelui compozitor căpătând atunci, ca și mai târziu, în anii celui de Al Doilea Război Mondial – când a interpretat ciclul *Cvartetelor* de Beethoven – semnificația unei atitudini ce proclama ferm, prin intermediul muzicii, un gând care l-a însoțit mereu: „Menirea sfântă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o caldă înfrățire...”. Partiturile clasice, dominante numeric, au fost pentru orchestră și pentru public o școală a gustului autentic. Deși la prima vedere creația muzicală românească poate să pară nesatisfăcător reprezentată numeric, lucrările pentru care s-au găsit partiturile au putut oferi o imagine destul de bună asupra tendințelor stilistice și a realizărilor unor compozitori din generații diferite: Ed. Caudella, Al. Zirra, M. Jora, C. C. Nottara, N. Caravia.

Stagiunea simfonică, dar și activitatea de muzică de cameră desfășurată în Aula Universității ieșene de Enescu și alți instrumentiști și cântăreți, totodată, numeroasele prezențe ale marelui artist în spitale și unități militare nu au avut doar un scop umanitar, nu au fost doar gesturi de fraternitate și de sporire, cu ajutorul muzicii, al curajului și al speranței, ci au demonstrat cât de importantă este

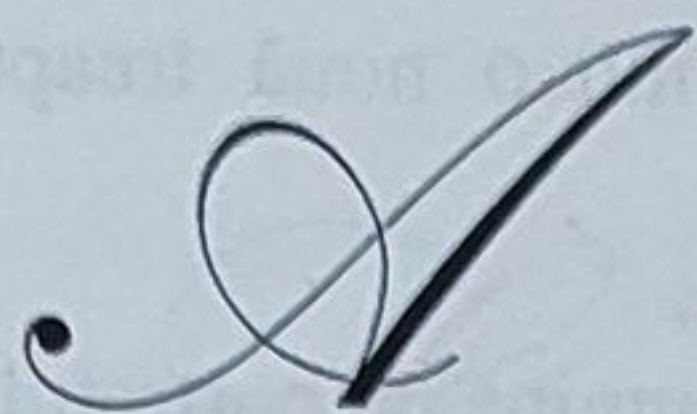
unirea în împlinirea aceluiași scop, deschizând căile de realizare a unor noi societăți și chiar instituții muzicale. Să precizez. Pe plan local, istorica stagiune a determinat sporirea interesului pentru modernizarea vieții muzicale, posibilă atunci prin înființarea unei societăți care să asigure o constantă activitate de concert. Astfel că, în noiembrie 1918 s-a înființat la Iași, cu acordul maestrului, Societatea Simfonică *George Enescu*. În plan general, experiența activităților muzicale din anii 1917-1918 a generat o acută nevoie de înnoire și de perfecționare, atât în învățământul de specialitate, cât și în prestațiile colectivelor artistice, ca de pildă în cazul orchestrei simfonice a Ministerului Instrucțiunii Publice, condusă de bătrânul dirijor D. Dinicu. Și, poate, sub influența înfăptuirilor lui George Enescu, grupul de cântăreți aflați la Iași – printre care George Niculescu-Basu, Romulus Vrabiescu, Vasile Rabega, Edgar Istraty, E. Drăgulescu-Stinghe ș.a. și dirijorul Umberto Pessione – se reunesc nu peste mult timp în Societatea Română de Operă, care a obținut statut oficial în anul 1921.

Iașul anilor 1916-1918 a fost locul în care, în viața oamenilor, a instituțiilor, a societății românești în ansamblul ei s-au petrecut schimbări radicale, încununate cu mult visatul act al Unirii tuturor provinciilor românești. Dar și viața lui Enescu și activitatea sa din anii următori înregistrează transformări substanțiale. Și nu doar în relațiile cu cei apropiați sau în creație, ci și în activitatea interpretativă, ca solist sau membru în formații de cameră. Bucuria de a cânta și unor oameni mai puțin sau deloc familiarizați cu sălile de concert îl determină să realizeze, în perioada interbelică, numeroase manifestări în peste 70 de localități, de la cele mai importante – bunăoară, București, Iași, Craiova, Cluj, Timișoara, Chișinău – la unele cu o redusă viață muzicală profesionistă, cum ar fi: Caracal, Huși, Bălți, Podu Iloaiei, Făgăraș, Oravița ș.a., dând viață, astfel, unui gând exprimat clar într-un interviu din martie 1919: „Trebuie să lucrăm ca să răspândim și să dezvoltăm cât mai mult muzica în toate păturile populației. Trebuie să i se acorde o importanță mai mare ca până în prezent. Acum, cu alipirea noilor teritorii, trebuie să căutăm să ne unim și prin muzică”.

Ianuarie 2018

Profesor univ. dr. **Mihail Cozmei**

UN ZÂMBET DE FOC LA UȘA RAIULUI



cunoaște pe cel de lângă noi e întotdeauna o întreprindere anevoioasă și niciodată definitivă. Unii se grăbesc să eticheteze după prima impresie, alții sunt sceptici cu privire la calitățile celui alt și după a mia confirmare.

Nu există o rețetă sau un test de evaluare universal, care să-ți permită să te exprimi despre cineva fără riscul de a greși întrucâtva.

Există însă cel puțin o situație în care ai ocazia să citești în inima celui alt ca într-o carte deschisă. Astfel, îndrăznesc să aștern câteva rânduri despre Părintele Profesor Florin Bucescu. Deși între noi este o diferență de 36 de ani, îndrăznesc să vorbesc din postura de coleg sau, mai degrabă, de împreună slujitor la altarul bisericii cu hramul *Nașterea Maicii Domnului*, ctitorie a Cantacuzinilor, cunoscută mai ales sub numele de *Talpalari*.

Ce m-a impresionat încă de la prima întâlnire cu Sfinția Sa, a fost căldura și bucuria afișate fără cenzură pe un chip rotund precum un soare, conturat de razele argintii ale părului nesmintit de ani și de vremuri. Jovialitatea sa, un simț al umorului sănătos și lipsa totală de scorțosenie te cuceresc și te binedispun, Părintele Florin fiind o companie căutată și dorită.

Am constatat cu uimire și încântare, ce capacitate extraordinară are de a se adapta unui alt context, de a asimila lucruri noi cu râvna și entuziasmul unui elev conștiincios, deși fără a renunța o secundă la sobrietatea și statura de profesor universitar. Încât pot spune cu mâna pe inimă că, dacă există o doză de dinamism pastoral la Talpalari, este și ca urmare a contribuției permanente a Părintelui Florin Bucescu, mereu dornic să aprofundeze tainele teologiei și să le rostuiască în demersuri concrete, în folosul comunității parohiale.

Dincolo de această flexibilitate de ordin duhovnicesc, Părintele Florin a intrat în inima mea și prin alte două virtuți: dragostea pentru oameni și jertfa pentru Biserică. Dragostea pentru păstoriți e ușor de sesizat pentru oricine îl urmărește măcar o dată cum relaționează cu enoriașii. Cuceritor prin sollicitudine, dezarmant prin bunătate și mereu disponibil pentru a *pansa* cu o vorbă plină de compasiune orice suflet rănit, Părintele Florin este unul dintre cei mai solicitați preoți la scaunul spovedaniei. E dispus să stea de vorbă și ore în șir cu cei ce se pleacă, cu sufletul împovărat, sub patrafir, Sfinția Sa având, așa cum șade bine unui duhovnic, o inimă de mamă și o răbdare căreia eu nu i-am zărit încă limitele.

Jertfa pentru Biserica lui Hristos nu este doar o vorbă frumoasă, ci o realitate cuantificabilă, având în vedere că, cu cât trupul ostenit și luptat de boală se cere la odihnă, cu atât Părintele Florin Bucescu stăruie și mai mult în lucrarea preoțească, de multe ori spre îngrijorarea firească a familiei care l-ar dori mai aproape, măcar la această vârstă a pensionării. Îl simt însă cum din lucrarea pe care o face pentru Hristos Domnul, din săvârșirea sfintelor taine sau ierurgii, Sfinția Sa se hrănește, punând oboseala înaintea lui Dumnezeu pentru ca El să o prefacă într-o nouă treaptă către Împărăție.

Așa încât mă simt onorat că am fost invitat să pun și eu o tușă de lumină pe portretul acestui venerabil sacerdot și profesor, aflat la peste opt decenii distanță de momentul în care Bunul Dumnezeu l-a dăruit neamului românesc. De câte ori mă gândesc la Părintele Florin, îmi vine în primul rând în minte imaginea sa din cadrul ușei diaconești de la miazănoapte, locul unde credincioșii depun jertfe și înalță rugăciuni, pe care le încredințează cu nădejdea că din mâinile sale le va primi Dumnezeu cu mai mult drag. Și nu-mi doresc decât ca, dacă va rândui Cel de Sus să iau calea spre Cer după Părintele Florin, să-i îngăduie Domnul să mă întâmpine dânsul la ușa raiului, ca un heruvim înarmat – dar nu cu „sabie de flacără vâlvâietoare”, ci cu zâmbetul său de foc nestins!

Text revizuit, februarie 2018

Preot **Constantin Sturzu**

PROFESORUL VIOREL BÂRLEANU, O CARIERĂ ÎMPLINITĂ, DĂRUITĂ ÎNVĂȚĂMÂNTULUI PREUNIVERSITAR PEDAGOGIC

*S*e spune că despre profesorii excepționali, pe care am avut privilegiul să-i întâlnim în anii de școală, putem să vorbim doar după ce timpul a așternut cu migală deplina măsură a maturității. Pentru că, așa cum scrie Antoine de Saint-Exupéry, „... limpede nu vezi decât cu inima. Ochii nu pot să pătrundă în miezul lucrurilor. Numai timpul cheltuit cu un prieten face ca el să fie atât de prețios”. Și chiar și atunci, după mulți ani, orice am alege să spunem despre El, profesorul meu și al celor câteva sute de învățători și educatori, ar fi doar o mică parte din înrâurirea pe care o revărsat-o personalitatea domniei sale peste anii frumoși ai adolescenței noastre.

Profesorul Viorel Bârleanu și-a dedicat întreaga carieră profesională școlii de învățători de la Iași. Patru decenii de activitate didactică, artistică și științifică exemplară nu pot să însemne decât destinul generos al unui om ales să fie numaidecât profesor, un destin creionat cu grijă și pricepere, nu doar pentru domnia sa, ci mai ales pentru instituția pe care a slujit-o până la pensionare. Devotamentul și dedicarea profesorului Viorel Bârleanu devin iremediabil repere pe care Școala Normală *Vasile Lupu*, astăzi Colegiul Pedagogic *Vasile Lupu* din Iași, le va urma în evoluția ei viitoare.

Profesorul Viorel Bârleanu a predat Muzica vocală și Metodica predării acesteia, Istoria Muzicii, Folclor muzical, Ansamblu coral și Dirijat Cor. Formațiile corale pe care le-a condus au încununat palmaresul școlii noastre cu cele mai înalte distincții acordate la concursurile naționale de profil.

Profesor metodist fiind, a desăvârșit pregătirea practică muzicală a câtorva zeci de generații de învățători și educatori, cărora le-a urmărit cu exigența-i inconfundabilă evoluția în cariera didactică.

Apropierea de folclor a profesorului Viorel Bârleanu s-a făcut „cu mare băgare de seamă, ca nu cumva să-i scoată parfumul particular prin înăbușirea în convenționale formule de dezvoltare simfonică”, așa cum George Enescu spunea despre muzica populară și prelucrarea ei. Această apropiere a fost exprimată cu o acuratețe deosebită în nenumărate articole, studii și cărți de etnomuzicologie publicate de-a lungul activității, precum și în colecțiile de folclor înregistrate la

case de discuri prestigioase sau interpretate de corul Școlii Normale *Vasile Lupu*, sub bagheta de dirijor a domniei sale.

Spirit ascuțit și neiertător, dar erudit prin excelență, artist desăvârșit, cu o energie vitală debordantă și cu un umor de o inteligență deosebită, dar și cu o sensibilitate aparte față de copii, profesorul Viorel Bârleanu este una dintre cele mai frumoase amintiri dragi și inspiratoare a fiecărui normalist care i-a fost elev sau pe care l-a îndrumat în cariera de învățător, educator sau profesor.

Cu certitudine nu vom ști niciodată cât de mare este dăruirea de sine a profesorului admirat, iubit și purtat peste tot într-un colțișor de suflet, dar vom putea restitui măcar o mică parte din recunoștința noastră celui care a făcut din viața domniei sale însăși viața școlii pe care a slujit-o, celui care și-a reluat cu fiecare generație opera de la capăt, mereu și mereu, fără a avea nicio clipă sentimentul că s-a risipit, ci doar împlinit de bucuria de a-și vedea fărâme de suflet multiplicare în mii de exemplare, în fiecare geniu de copil pe care l-a descoperit, în care a crezut și pe care l-a creionat astfel încât, El, Profesorul să nu poată fi dat uitării!

Februarie 2018

Profesor **Mihaela Ungureanu**

OMAGIUL GENERAȚIEI DE AZI PENTRU GENERAȚIILE ANTERIOARE DE MUZICIENI IEȘENI

Nu sunt adeptul compartimentării zonale, regionale, a culturii naționale, dar cred că renunțarea multora de a vorbi despre asemenea vetre sau zone culturale a lăsat loc liber pentru neglijarea unor importante repere ale culturii naționale și proiectarea altora în locul lor, ajungându-se a afirma de către unii filologi din veacurile precedente că limba română s-ar fi format din graiul muntenesc, ignorând printre marii ctitori de limbă, pe nemuntenii Dosoftei, Neculce, Mihai Eminescu și Ion Creangă.

De acord că se poate vorbi despre un puternic centru științific clujean, de un centru artistic brașovean sau timișorean. Dar se poate vorbi, la fel, despre **o școală muzicală ieșeană**, ale cărei rădăcini trebuie căutate încă în timpurile când Alexandru Lăpușneanu muta capitala Moldovei la Iași, când Vasile Lupu deschidea porțile unei puternice școli și unei tipografii, când mitropoliții Dosoftei și Varlaam așezau cărămizi solide la viitoarea construcție a culturii românești, visând la **introducerea limbii române în serviciile de cult**, dublând activitățile cronicarilor, când alți doi mitropoliți, **Veniamin Costache și Iosif Naniescu**, aveau contribuții mai mult decât notabile în **evoluția muzicii de cult**, pe care le-am conturat în anii trecuți – dacă ar fi să amintesc doar susținerea morală și materială a tipăriturilor lui Macarie Ieromonahul și sprijinirea protopsaltului Visarion de la Neamț, așezarea temeliiilor celor două tipografii muzicale de la Mănăstirea Neamț și Iași, unde văd lumina cărțile de căpătâi ale lui Nectarie Frimu și ale lui Dimitrie Suceveanu – de către cel dintâi – și apariția corului mixt din cafasal Mitropoliei din Iași, care a cântat în Ardeal și Banat, provincii aflate vremelnice sub dictatură străină, *Deșteaptă-te, române*, fără text, pentru a respecta condițiile impuse de cei care au avizat istoricul turneu.

Apelând la o veche credință moldoveano-bucovineană, aș putea spune că voievodul nedreptățit de unii istorici, Alexandru Lăpușneanu, *a tras picioarele* când a mutat capitala Moldovei de la Suceava la Iași, efectele gestului simțindu-se până în secolul XX, când descind din vechea cetate ștefaniană, în orașul lui Vasile Lupu și al mitropoliților Dosoftei, Varlaam, Veniamin Costache și Iosif Naniescu, muzicieni legați și prin crezul artistic ce punea în centru creația populară și „muzica bisericească străbună” – cum inspirat a numit-o George Breazul: Florin Bucescu, Viorel Bârleanu și Viorel Munteanu.

Secolul al XIX-lea adusesese înființarea la Iași a Conservatorului Filarmonic-Dramatic – 1836, cu Gheorghe și Elena Asachi și tatăl lui Vasile Alecsandri – și apoi, în 1860, a Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică ce va purta numele lui George Enescu – nume conferit în prezența patronului, în timpul Primului Război Mondial, când a pus bazele orchestrei simfonice ce, de asemenea, i-a purtat numele – și a Corului Mitropoliei, ce se va afirma sub egida ctitorului său, Gavriil Musicescu.

În același timp se afirmă la Iași cel puțin șase direcții mai importante ale școlii moldovene:

- cea dirijorală a lui Gavriil Musicescu, continuată de Antonin Ciolan, Dumitru D. Botez, Emanuel Elenescu, până la Sabin Păutza și Nicolae Gâscă;

- cea violonistică, ale cărei temelii au fost puse de Eduard Caudella și Athanasie Theodorini;

- cea pianistică, din care descind prestigioasele profesoare, considerate fondatoare ale școlii românești de pian: Florica Musicescu și Constanța Erbiceanu;

- cea de creație corală, fondată tot de Gavriil Musicescu, continuată de Titus Cerne, Teodor Teodorescu, Gavriil Galinescu, Constantin Baci, Achim Stoia, Viorel Munteanu;

- cea muzicologică, al cărei ctitor rămâne indubitabil Teodor T. Burada, continuată de Titus Cerne, George Pascu, Mihail Cozmei, Gheorghe Duțică, Laura Vasiliu;

- cea de creație liturgică în stil bizantin, cu ctitorul ei Dimitrie Suceveanu, continuată de Teodor Stupcanu și Grigore Panțiru și ajungând la Florin Bucescu.

Evident, sunt multe alte nume care pot fi adăugate celor amintite, la fel cum se poate discuta și despre o direcție nouă – cea a interpretării camerale, având în frunte cvartetul *Voces*, toate fiind elemente de istorie a muzicii românești.

Direcția pentru care optează acest demers nu este cea istorică, deși ar merita investigate și scoase la iveală în primul rând datele muzicii și vieții muzicale din secolele lui Lăpușneanu, Vasile Lupu și din vremea episcopului Veniamin Costache, care aduce ca profesori la școala de la Socola importanți psalți de la catedrala patriarhală din Constantinopol, dascălii fondatorilor unei puternice școli românești de interpretare și creație de muzică în stil bizantin.

Direcția pe care o urmează acest material este cea a perpetuării până în zilele noastre a două dintre direcțiile amintite: cea a cercetării folclorului și a creației de cult aparținând stilului bizantin.

Concret este vorba despre **recenta „recoltă” etnomuzicologică și bizantinologică semnată de veteranii ieșeni ai domeniului: Florin Bucescu și Viorel Bârleanu**, cu descendență bucovineană, ca și Viorel Munteanu, dar mai ales cu aplecare spre spiritualitatea bucovineană.

Pe toți ne leagă descendența, diferențiată evident, din aceeași școală ieșeană, profesorii lor fiind în cea mai mare parte și primii îndrumători pe care i-am avut în domeniul muzical – Achim Stoia, George Pascu – sau îndrumători morali – Constantin Constantinescu, Gheorghe Ciobanu, ori parteneri ai unor activități specifice – Vasile Spătărelu, Sabin Pautza ș.a.

Cu părintele Florin Bucescu mai avem comune studiile la Mănăstirea Neamț, cu eminentul psalt, Victor Ojog, unul dintre cei mai marcanți absolvenți ai Academiei de Muzică Religioasă. Cu doi m-am întâlnit în *grantul* ce s-a finalizat cu primele două volume ale *Catalogului manuscriselor muzicale din Moldova*, dar mai ales în scrutarea orizontului spiritualității bucovinene și moldovene, în primul rând a unghiurilor considerate pentru multă lume *terra incognita*.

M-am bucurat mult de realizarea comună, *Strop de ler*, privită atât din punct de vedere editorial, cât și de resuscitare a unor valori condamnate, pe nedrept, la marginalizare și uitare.

Mi-am exprimat și atunci când a apărut și-mi exprim și acum nemulțumirea pentru că prestigioasa culegere de colinde a fost publicată cu statut de anexă, uitându-se faptul că melosul colindei este parte esențială, indispensabilă a genului și s-a bucurat de cercetări ale unor cărturari de talia lui Dumitru Georgescu Kiriac, Gheorghe Cucu, George Breazul, Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu, Ilarion Cocișiu, Constantin A. Ionescu, Gheorghe Ciobanu și mulți alții.

Ne mai unește spațiul porumbescian, din care au descins cei doi iubitori de muzică populară și în care subsemnatul m-am mișcat imaginar în îngrijirea monumentalei monografii dedicată de Leca Morariu, preotului Irachie și muzicianului trecut în lumea de dincolo înainte de a împlini trei decenii de viață.

Florin Bucescu mi-a ieșit în întâmpinare prezentând cititorilor monografia muzicianului ieșean Alexandru Zirra, iar eu i-am recenzat lucrarea de doctorat consacrată manuscriselor psaltice.

Ne vom reîntâlni în lumea psalmilor lui Dosoftei, abordați de colegii ieșeni din perspectiva circulației în folclorul muzical și de subsemnatul în recente monografii închinare lui Anton Pann și George Breazul, în studiile dedicate circulației muzicale a psalmului și a treptelor parcurse de colinda păgână, antică, cununată în timp cu muzica religioasă creștină, o prefață la o nouă culegere de colinde ale lui George Breazul, cuprinzând, în primul rând, piese culese din Basarabia fraternală.

Mă bucur foarte sincer pentru lansarea celor două cărți ale colegilor mei ieșeni, Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, consacrate melodiilor de joc din Moldova și unor figuri ale istoriei muzicii de cult din Moldova.

Într-un viitor volum sau o următoare ediție, ar trebui făcut loc și melodiilor de colinde publicate ca anexe și care sunt greu de găsit, ele fiind necesare atât interpreților și compozitorilor, cât mai ales etnomuzicologilor. Ele ar completa gama tematicii acoperite de studiile de folcloristică muzicală: melodiile de joc, stiluri de strigăt din Moldova, cântecul propriu-zis din Valea Șomuzului Mare, repertoriul funebru și caracteristicile baladei moldovenești.

Pentru tematica celui de-al doilea volum, extinderea în viitor poate avea în vedere studii publicate de Florin Bucescu consacrate creației închinare Sfântului Paisie Velicicovschi și manuscriselor mai greu abordabile, cum ar fi cele de la Bucium, unde sunt prezenți psalți athoniți

români și greci și poate și bogatului fond de la biblioteca păstorită pe vremuri de însuși Eminescu. Ele ar avea darul să completeze consistenta tematică a volumului, ce acordă atenție rolului celor doi iluștri ierarhi moldoveni, Dosoftei și Veniamin Costache, ieromonahului Macarie, psaltului Teodor Stupcanu și manuscriselor psaltice din cadrul Bibliotecii *Dumitru Stăniloaie* a Mitropoliei Moldovei și Bucovinei.

Mă voi considera unul dintre primii beneficiari ai acestor volume, așteptate cu vădit interes nu numai de către noi, moldovenii.

Ianuarie 2018

Profesor univ. dr. **Vasile Vasile**

FIȘA DE AUDIȚIE MUZICALĂ, INSTRUMENT DE LUCRU ÎN DEZVOLTAREA GÂNDIRII CRITICE

Profesor drd. Carmen Almășanu

Școala Gimnazială *Ion Creangă*, Iași

Abstract: „The specific activities of the subject Musical Education forms impressions, awakens interest for art and culture, contributes to the development of the musical taste and stimulates not only the aesthetic sense, imagination and creativity, developing the musical hearing of children, the rhythmic sense and musical memory, but also general aspects, such as the increase of sensibility, self-esteem, self-discipline, concentration and positive relationships with others, under the guidance of a specialised teacher, allowing the optimal transfer of some more complex skills”¹. The desideratum of an active school is to educate through music, for music, applying strategies which will trigger the conscious reception of the artistic message, becoming an echo of the soul, a mental and affective action. The audition sheet represents an effective didactic instrument which allows the guidance of students while studying specific stages of audition of a musical passage, allowing passing from the passive listening to the conscious and active listening, having also an important role in the development of the verbal language, correcting the imperfect expression by offering students some terms which contribute to the development of their own vocabulary.

Keywords: musical audition, audition sheet, the curriculum, verbal expression.

„*P*rezenta programă școlară propune o ofertă flexibilă, care permite cadrului didactic să modifice, să completeze sau să înlocuiască activitățile de învățare. Se urmărește, astfel, realizarea unui demers didactic personalizat, care să asigure formarea competențelor prevăzute de programă în contextul specific al fiecărei clase și al fiecărui elev”².

Competențe generale:

1. Exprimarea unor idei, sentimente, atitudini, prin interpretarea unor lucrări muzicale;
2. Operarea cu elemente de scris-citit și limbaj muzical;
3. Aprecierea lucrărilor muzicale, inclusiv a conținutului lor afectiv, atitudinal și ideatic.

Mijloc specific disciplinei Educație Muzicală, **audiția** poate fi inserată în diverse momente ale lecției, cu scopul de a ilustra elemente teoretice, sau desfășurată pe parcursul întregii ore pentru cunoașterea literaturii muzicale naționale și universale, audierea unor lucrări cât mai diverse contribuind la dezvoltarea spiritului critic al elevilor.

¹ Ministerul Educației Naționale – Anexa nr. 2 la O.M.N., nr. 3393/28.02.2017, Programa școlară pentru disciplina Educație muzicală clasele a V-a – a VIII-a, Notă de prezentare, București, 2017, p. 2.

² *Idem*.

Etapele realizării unei audiții muzicale constau în:

- mobilizarea colectivului de elevi și crearea unui climat potrivit tipului de activitate și conținutului acesteia;
- prezentarea de informații referitoare la titlul lucrării, numele compozitorului, date biografice, conținutul lucrării, temele și elementele de limbaj muzical ce trebuie urmărite în timpul audiției;
- audierea conștientă a fragmentului muzical, însoțită de o stare de concentrare corespunzătoare, de înțelegere și trăire a mesajului muzical;
- comentarea audiției muzicale, relevarea gradului de înțelegere a conținutului, a posibilităților elevilor de a recunoaște elementele de limbaj muzical, capacitatea de a face asocieri sau comparații cu alte lucrări cunoscute;
- reaudierea fragmentului muzical pentru asigurarea eficienței activității.

Obiectivele operaționale ale audiției muzicale sunt:

- perceperea unor noțiuni muzicale prin audiție ghidată;
- discutarea impresiilor personale despre lucrările audiate;
- aprecierea valorii creației și interpretării unei lucrări muzicale din perspectiva elementelor de limbaj muzical și a celor de natură afectivă;
- compararea complexității diferențiate referitoare la conceptele muzicale parcurse;
- descrierea stărilor și ideilor generate de audierea unor lucrări muzicale.

În urma activității desfășurate la clasă în cadrul orelor de Educație Muzicală, am remarcat faptul că elevii de gimnaziu manifestă o atitudine pasivă și de divertisment față de audiția muzicală, audierea unui fragment muzical nu ridică întotdeauna și problema explicării și înțelegerii conștiente a elementelor de limbaj muzical. Mulți elevi întâmpină adesea dificultăți în descrierea stărilor și ideilor generate de audierea unor lucrări muzicale, dificultăți exprimate prin lipsa unor cuvinte potrivite în context, nesiguranța în exprimare, inhibarea sau chiar refuzul de a se exprima verbal.

Reflectând asupra acestui aspect am considerat utilă elaborarea unui instrument de lucru care să le faciliteze, atât operarea cu elemente de limbaj muzical, cât și exprimarea verbală, orientându-i spre alegerea cuvintelor celor mai potrivite. Acest instrument este **fișa de audiție**, pe care personal o folosesc cu succes la ore și care este concepută în maniera unui chestionar cu mai multe variante de răspuns. Fiecare variantă de răspuns conține o serie de termeni muzicali cu referire la elemente de limbaj muzical, metafore, atribute, formulări ale unor concepte pe care elevii, în urma utilizării constante a fișei pe parcursul anului școlar, le pot absorbi în propriul vocabular, reușind cu timpul, în acest mod, să ajungă să se exprime liber, fără ajutorul fișei.

Beneficiul utilizării fișei de audiție este multiplu: dincolo de aspectele legate de îmbunătățirea calității exprimării elevilor și de însușirea unor termeni noi contribuie la direcționarea atenției pe situații specifice legate de anumite elemente de limbaj muzical, dezvoltând memoria,

atenția, fiind în același timp și un optim instrument de evaluare a cunoștințelor la sfârșitul unei unități de învățare, în acord cu recomandările noii programe școlare pentru gimnaziu: „Se omite evaluarea scrisă prin teste, se propune evaluarea prin teste audio și fișe de lucru... evaluarea operării cu elemente de limbaj muzical se face prin soluții practice bazate pe audiție”³.

Eficiența fișei de audiție depinde atât de nivelul de cunoaștere a conținuturilor învățării de către cadrul didactic, cât și de creativitatea acestuia în alcătuirea fișei, pentru a ajuta elevii să-și însușească elemente de limbaj specifice muzicii și analizei creațiilor muzicale. Fișa de audiție trebuie elaborată în concordanță cu obiectivele prestabilite pe termen scurt (din cadrul orei propriu-zise), mediu (din cadrul semestrului sau anului școlar în curs) și lung (care vizează tot parcursul ciclului de învățământ gimnazial). În elaborarea fișei, avem în vedere tipologia clasei de elevi, gradul de concentrare al acestora în timp, cantitatea și calitatea termenilor pe care dorim să-i transferăm în vocabularul elevilor și abordarea gradată a elementelor de limbaj muzical, a genurilor muzicale vocale, instrumentale sau vocal-instrumentale, mergând de la simplu spre complex.

În fișa de audiție formulările au în vedere elemente specifice lucrării audiate, precum genul de muzică, forma piesei, caracterul vocal sau instrumental, elemente timbrale specifice, stilul, modalități de exprimare artistică, primordialitatea melodiei sau a ritmului, asemănări și deosebiri dintre lucrarea audiată și altele cunoscute de către elevi etc.

Începând din clasa a V-a fișa de audiție poate conține elemente din sfera cântecelor și dansurilor populare, a creației corale, a prelucrărilor folclorice, a muzicii vocale și instrumentale, prin audierea unor lucrări celebre și accesibile din creația compozitorilor români și străini, precum și elemente din sfera unor lucrări muzicale de dimensiuni mai ample (sonate, concerte, simfonii, operă, operete, concerte), cu care elevii vor lua contact până la sfârșitul clasei a VIII-a.

Am considerat oportună inserarea a două modele de fișă de audiție pentru clasa a V-a, cu aplicație la unitatea de învățare *Dansuri reprezentative pentru alte culturi*, respectiv *Timbrul instrumental*. Primul exemplu de fișă tratează aspecte legate de caracterul melodiei, în timp ce al doilea model, mai elaborat, conține aspecte legate de timbrul instrumental într-o variantă foarte atrăgătoare pentru elevi, abordată în spirit eteronom și interdisciplinar. Acest model de fișă a fost conceput pentru o audiție mai amplă, care să se desfășoare pe durata întregii ore, deoarece vizează mai multe fragmente muzicale. De asemenea, fișa conține aspecte legate de ritm, de caracterul muzicii, detalii despre lucrare și compozitor, iar la final dă posibilitatea elevului să-și exprime preferința pentru fragmentul pe care îl consideră cel mai reușit în descrierea muzicală.

³ M.E.N. – Anexa nr. 2 la O.M.N. nr. 3393/28.02.2017, *Programa școlară pentru disciplina Educație muzicală clasele a V-a – a VIII-a*, Sugestii metodologice, București, 2017, p. 19.

Fișa 1 de audiție muzicală

Dansuri polovfiene din opera *Cneazul Igor* de Aleksandr Borodin

Data: _____ Nume și prenume: _____ Clasa: a V-a

1. Alege afirmațiile care ți se par că descriu mai bine dansul sclavelor.

a. Melodia este:

- ☐ simplă și atrăgătoare
☐ ornamentată și cu elemente de virtuositate

b. Melodia este construită:

- ☐ dintr-o singură temă
☐ din două teme diferite

c. Caracterul primei teme este:

- ☐ trist
☐ sentimental
☐ vesel

d. Caracterul temei a doua este:

- ☐ mai vesel
☐ mai romantic
☐ mai trist

Fișa 2 de audiție muzicală

Carnavalul animalelor de Camille Saint-Saëns

Data: _____ Nume și prenume: _____ Clasa: a V-a

1. Scrieți în ordinea corectă titlurile pieselor selectate pentru audiție:

1 Introducere și <i>Marșul regal al leului</i>	2	3	4	5
---	---	---	---	---

6	7	8	9	10
---	---	---	---	----

2. De către ce instrument este imitat *răgetul* leului din prima piesă?

- ☐ trombon ☐ fagot ☐ pian

3. În descrierea leului, caracterul expresiv al muzicii este:

- ☐ superb și pompos ☐ feroce și violent ☐ vesel și distractiv

4. Ce caracteristici ale găinilor și cocoșilor sunt realizate onomatopeic în piesa a doua?

- ☐ mersul nesigur ☐ cotcodăcitul ☐ ciugulitul și zgâriatul

5. Ritmul particular utilizat în piesa *Broasca țestoasă* este folosit de către compozitor pentru a descrie:

- ☐ mediul acvatic ☐ mersul încet și legănat ☐ caracterul timid

6. De ce credeți că Saint-Saëns îl face pe elefant să danseze pe un ritm de vals interpretat de contrabas? (două răspunsuri)

- ☐ deoarece contrabasul ne face să ne gândim la ceva mare și greu

<input type="checkbox"/> pentru a satiriza un vals scris de către rivalul său, compozitorul Hector Berlioz <input type="checkbox"/> pentru că elefanții dresați pot dansa vals
7. Care credeți că este rolul viorilor în piesa <i>Acvariu</i> ? <input type="checkbox"/> de a imita apa <input type="checkbox"/> de a imprima un caracter expresiv și liniștit întregii melodii <input type="checkbox"/> de a imita mișcările peștilor din apă
8. De ce oare introduce compozitorul printre animalele sale și pe cele cu urechi lungi? <input type="checkbox"/> pentru că măgarii sunt animale importante și au urechi lungi pentru a asculta <input type="checkbox"/> pentru că sunetul produs de măgar poate fi imitat foarte bine de către viori <input type="checkbox"/> pentru compozitor „măgarii” erau criticii muzicali care, deși aveau urechi lungi pentru a asculta, nu înțelegeau și nu îi apreciau muzica
9. Ce elemente din natură sunt descrise în piesa <i>Cucul din fundul pădurii</i> ? <input type="checkbox"/> întinericul din pădure și glasul cucului (pian și clarinet) <input type="checkbox"/> zborul cucului printre copaci (clarinetul) <input type="checkbox"/> sosirea vânătorilor care doresc să ucidă cucul (pianul)
10. Cum apreciați piesa <i>Fosile</i> ?
11. De ce este folosit violoncelul pentru a evoca imaginea lebedei? <input type="checkbox"/> pentru că timbrul violoncelului este cald și dulce <input type="checkbox"/> pentru că poate interpreta o melodie foarte cantabilă și dulce <input type="checkbox"/> pentru că produce sunete lungi, adecvate pentru a descrie lebăda ce pare să alunece pe apă
12. Câte animale ai recunoscut în fragmentele audiate și care ți se pare cel mai convingător, adică cel mai reușit în descrierea muzicală? Explică motivul alegerii tale enumerând elementele muzicale care te-au făcut să recunoști animalul descris.

Concluzionând, putem afirma că antrenarea elevilor în utilizarea fișei în cadrul audițiilor muzicale va conduce spre o percepție mai profundă a audiției și spre stăpânirea limbajului prin care aceștia să-și exprime propriile impresii și trăiri.

BIBLIOGRAFIE

CASTELLO, P. Rosanna – *Festa di note*, Milano, Mondadori Education, 2008

MUNTEANU, Gabriela – *Ghidul profesorului de educație muzicală pentru clasele a V-a și a VI-a*, București, Editura Sigma Primex, 1999

MUNTEANU, Gabriela – *Metodica predării muzicii în gimnaziu și liceu*, București, Editura Sigma Primex, 1999

MUNTEANU, Gabriela – *Didactica educației muzicale*, Ediția a II-a, București, Editura Fundației România de Măine, 2007

*** MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE – Anexa nr. 2 la O.M.N., nr. 3393/28.02.2017, Programa școlară pentru disciplina Educație Muzicală clasele a V-a – a VIII-a, București, 2017

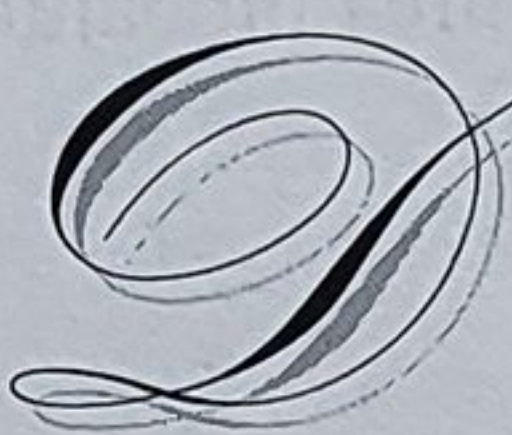
CENTENARUL MARII UNIRI 1918-2018. COMUNITATEA ȘI MUZICA

Profesor dr. **Cornelia Apostol**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: We have synthesized some aspects of Romanian music of this century. **Three historical stages** are highlighted: **the first stage**, 1918-1944, to establish professional musical institutions with permanent activity, to create and develop the Romanian musical education, to stimulate the original indigenous composition creation; **the second stage**, 1944-1989, the development of the professional institutional musical heritage through new philharmonic and opera theaters, music education through the foundation of vocational schools in the main cultural centers, access to scholarships and job offers; the national component school through coercions and rewards, by imposing the Romanian repertoire on symphonic orchestra programs, by festivals and chamber orchestras aimed at promoting contemporary music, but also closing the communication channels with the outside, the information being obstructed in both directions; **in the third stage**, from 1989 until today, all the musical institutions established so far still exist, but struggle hard because of underfunding; vocational education has an unprecedented development in public and private sector, the curricular area is widening in the vocational education, but on the point of phasing out in the theoretical one; the compositional side develops towards an original postmodernism, but its internal or external non-distribution, broadcast, makes it perceived as marginal.

Keywords: musical institutions, musical education, compositions.

intotdeauna comunitatea și artele, deci implicit și muzica, s-au influențat reciproc, comunitatea determinând dezvoltarea sau stagnarea lor, iar artele oglindind comunitatea. Muzica i-a fost alături omului în cazuri fericite (spectacole, manifestări sportive, petreceri), dar și în vremuri nefericite (caracterul mobilizator în război ori muzica funebră). În Antichitate se considera că studierea muzicii, ca și practicarea ei influențează moral și estetic societatea. Vom încerca o conturare sintetică a unor aspecte ale muzicii românești din ultimul veac.

În România, elanul reconstrucției după Primul Război Mondial, precum și euforia Marii Uniri determină o efervescentă activitate muzicală: muzicieni cu studii în Occident revin în țară ca să concerteze și să educe gustul publicului, să fie profesori și astfel să creeze și să dezvolte învățământul muzical românesc, să compună și deci să contureze componistica cultă românească. Ei inițiază fondarea unor instituții muzicale profesioniste cu activitate permanentă – filarmonici, opere, coruri, întreprind studii muzicologice pe care le publică în revistele nou înființate, se asociază în Societatea Compozitorilor Români, acordă premii de compoziție pentru a stimula creația originală

autohtonă. Comunitatea le sprijină munca, ridicând clădiri cu destinație muzical-artistică, înființează Societatea Română de Radiodifuziune, care devine un factor de largă răspândire a artei, fondează școli și conservatoare, unde introduce disciplinele muzicale moderne, iar în școlile teoretice, militare și confesionale aduce obligativitatea ca muzica să fie obiect de studiu din prima până în ultima clasă. Înființează biblioteci, Arhiva de Folclor, Casa de discuri *Electrecord*. Ca urmare, apar interpreți, dirijori, compozitori și profesori apreciați în țară și în afara granițelor. Sunt invitați artiști străini să concerteze în România, deci schimbul cultural are loc în ambele sensuri. Putem spune, așadar, că muzicienii și comunitatea (instituțiile guvernamentale) au activat împreună, chiar dacă nu fără asperități, pentru ca țara să recupereze dezvoltarea europeană în domeniul muzical în perioada 1918-1944, respectând deviza uniunii compozitorilor „înălțarea artei muzicale românești”.

Noul sistem politic instaurat după Al Doilea Război Mondial impune sistemul cultural sovietic, muzica trebuind să servească, prin mesajul mobilizator și accesibil maselor largi, creării „omului nou”, ce trebuia să accepte colectivizarea și industrializarea. Într-o primă fază, muzicienii, ca și alți intelectuali ai țării, sunt incriminați, cenzurați, închiși, trimiși la muncă silnică, lăsați fără mijloace de existență. Unii compozitori și muzicologi se orientează și intră în rândurile partidului comunist, înfierându-i „cu mânie proletară” pe colegii lor. Alții vor compune lucrări ocazionale în cinstea partidului pentru a-și ocroti celelalte compoziții, cei tineri, dornici de afirmare, sunt condiționați de apartenența politică și de studiile completate în URSS. Unii se supun normelor instituite de partid de promovare a simplismului, accesibilității, folclorismului facil. Există și muzicieni care s-au autoexilat în străinătate, unde sunt extrem de apreciați. Mijloacele de compoziție ale Impresionismului, atonalismului, serialismului sunt criticate, fiind considerate decadente. Dar nu numai coerciția stimula componistica, ci și recompensa prin comenzi și achiziții prin Fondul Muzical susținut de guvern, casele de odihnă, impunerea repertoriului românesc în programele orchestrelor simfonice. Va apărea, astfel, festivalul *Săptămâna muzicii românești*, ce are drept scop promovarea muzicii autohtone contemporane.

Se dezvoltă învățământul muzical prin înființarea școlilor vocaționale de muzică și arte plastice, care se dotează cu localuri cu cămin-cantină, biblioteci și instrumente, ai căror elevi beneficiază de burse de studii și-și continuă pregătirea în învățământul superior, ca apoi să fie angajați în orchestre simfonice sau de operă. Apare Editura Muzicală, ce tipărește partituri și lucrări muzicologice infiltrate ideologic. Un timp, închiderea granițelor țării ca și a canalelor de comunicare între școala muzicală națională și celelalte școli europene – cu excepția celei ruse, unde spre norocul nostru, se puteau însuși tehnici solide de compoziție și de interpretare instrumentală sau dirijat – a stopat schimburile culturale cu lumea occidentală, implicit recunoașterea internațională a meritelor muzicienilor români. Când atmosfera s-a mai destins, compozitori români

au putut pleca cu burse la specializări în afara granițelor și lucrări ale creatorilor români au putut fi trimise la concursuri internaționale, de unde s-au întors laureate, atestând că s-a cristalizat o estetică modernă, ce a ocolit ideologia, muzica instrumentală fiind abstractă.

Apar formații instrumentale axate pe muzica nouă și corul *Madrigal*, care promovează și muzică românească contemporană, ce se dovedește de o măiestrie admirată pe toate meridianele. Se înființează magazinul *Muzica*, unde se găseau de la publicații de partituri și muzicologice, până la discuri și instrumente muzicale. Reapare revista *Muzica*.

În ultimile decenii ale perioadei 1945-1989, compozitorii își exprimă orientarea spre muzica spectrală, spre cea de meditație, incantatorie, spre minimalism sau muzica electroacustică, spre extragerea unor principii de compoziție din morfologia folclorului românesc, ajungând la definirea unor arhetipuri. Dar când profesioniștii muzicii (compozitori, soliști, ansambluri instrumentale) ajung să se evidențieze ca personalități cu greutate în viața comunității, se înființează festivalul-concurs *Cântarea României*, unde participă atât amatori, cât și profesioniști, intenția fiind de a-i uniformiza. Legăturile culturale cu exteriorul sunt din nou întrerupte, chiar cu țările „frățești și prietene”, informația fiind obstrucționată în ambele sensuri. Deci, în etapa de după cel de-Al Doilea Război Mondial, până la momentul schimbării din 1989, comunitatea (guvernul, partidul unic) a încercat să-și impună ideologia, estetica și să se amestece în formarea muzicienilor, prigonindu-i inițial și îngrădindu-le accesul la informații externe de specialitate, dar a facilitat o serie de aspecte, cum ar fi: fondarea învățământului muzical vocațional, chiar dacă apoi a redus drastic cifra de școlarizare, profesionalizarea orchestrelor, apariția unor formații camerale și a unui festival care să promoveze muzica românească contemporană, formarea unor soliști de mare clasă, tipărirea compozițiilor și înregistrarea lor pe discuri de vinil. Iar muzicienii au încercat să reziste și să eludeze imixtiunea prin unele compromisuri făcute, fiecare cristalizându-și forma specifică de exprimare și paradoxal, dezvoltându-se calitativ în condiții neprielnice, alcătuind o diasporă de mare calitate prin care și-au exprimat glasul.

Perioada începută după 1989, numită de tranziție, tinde să se permanentizeze. Condițiile politice și economice incoerente fac dificile eforturile muzicienilor români de afirmare artistică și de supraviețuire financiară, în condițiile în care bugetul de stat pentru cultură rămâne la cote foarte mici. Gândurile compozitorului Ștefan Niculescu exprimate în 1999 rămân, din păcate, actuale și după douăzeci de ani: „În actuala lume românească, arta e lăsată pe ultimul loc, iar muzica, la coada artei. Mai ales muzica nouă (simfonică, de cameră, operă...) se află la noi într-o criză de recepție. Nu e vorba doar de creația românească (programată mai degrabă în străinătate decât în țară), ci de întreaga cultură muzicală a secolului XX. Melomanii și majoritatea profesioniștilor noștri n-au cum să se familiarizeze cu acest de acum vast domeniu. Căci muzica veacului ce se încheie e, la noi, practic inexistentă. Nu e de găsit în librării printre partituri, cărți sau discuri, nu e de auzit în

concerte decât rarism și accidental, nu e predată în învățământul muzical, inclusiv universitar, decât cu salutare și prea puține excepții. Întrăm, astfel, în secolul XXI cu o gaură neagră în cultura română: neasimilarea și, deci, absența muzicii unui întreg veac, al XX-lea. Și totuși, în ciuda proporțiilor unei asemenea crize de recepție sau public, nu există la noi și o criză de creație. Dimpotrivă, personalități creatoare din toate generațiile continuă cu mare vigoare să compună, chiar și fără vreo speranță în normalizarea situației”¹.

Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor ce se implică în organizarea *Festivalului Internațional de Muzică Nouă* la București, nu pare a avea fonduri și pentru alte activități de anvergură, care ar putea să scoată muzica românească modernă din anonimat. Și Festivalul Internațional *George Enescu*, al cărui renume și finanțare atrage soliști, dirijori și orchestre celebre în lume, nu a întreprins nimic pentru ca muzica românească să facă constant parte din programele de concert și s-a făcut negativ cunoscut prin lipsa unor săli de concerte adecvate. De altfel, sunt de notorietate lipsa sălii de concerte pentru filarmonica ieșeană (ca urmare a retrocedării), amânarea refacerii clădirii Sălii de festivități a Colegiului Național de Artă *Octav Băncilă* din Iași (din cauza lipsei finanțării), a renovării Colegiului Național de Artă *Dinu Lipatti* din București. Însă numărul unităților de învățământ vocațional cunoaște o explozie în această etapă: celor cinci licee de muzică, unor școli medii și trei universități existente în țară, li se adaugă licee de specialitate în aproape fiecare reședință de județ, plus în alte câteva centre importante, zeci de școli medii și cinci universități în învățământul public, precum și numeroase școli și universități private.

Școala vocațională preuniversitară de stat își lărgeste aria curriculară cu noi specializări în arhitectură, coregrafie, teatru, *design* ambiental și vestimentar, acordeon, saxofon, instrumente populare, canto tradițional, chitară, iar cea universitară cu muzică religioasă, artele spectacolului muzical, *jazz*, *pop*, precum și cu școli doctorale și postdoctorale, dar în învățământul teoretic preuniversitar, numărul orelor de muzică se diminuează constant. Din cauza subfinanțării, profesorii din preuniversitar trebuie ca, din fonduri proprii, să achiziționeze din afara granițelor partituri după care să studieze cu elevii repertoriul internațional, să utilizeze propriul material audio și să repare fondul antebelic de instrumente al școlilor. Ajutorul vine nu de la bugetul de stat, ci de la internet, cu fișierele electronice gratuite audio-video cu interpretări de referință și cu partituri cu compoziții inedite.

După '89, libertatea câștigată este înțeleasă greșit, în sensul de „fac ce vreau”. După cum spunea Abraham Lincoln, „Libertatea nu este dreptul de a face ceea ce vrem, ci ceea ce se cuvine”. Psihologi care înainte de '89 „se integrau în absolut”, acum îi învață pe părinți la televizor să nu-și streseze copiii cu exigența lor în educarea intelectuală și comportamentală. Ca urmare, părinții

¹ Valentină Sandu-Dediu, *Dialog cu compozitorul Ștefan Niculescu*, în revista *Muzica*, nr. 4, București, 1999, pp. 55-56.

odinioară implicați în educarea și pregătirea copiilor lor, care-i învățau că „n-ai carte, n-ai parte”, acum evită asumarea oricărei responsabilități, având pretenții ca școala să se implice, atât în formarea lor intelectuală, cât și în educarea și formarea lor ca oameni, lucru aproape imposibil fără susținerea familiei, care impută exclusiv școlii rezultatele slabe pe un ton și un limbaj nereproductibil. „Plasați într-un univers fără repere etice la o vârstă timpurie, când modelele au un rol covârșitor, acești copii ai tranziției au învățat empiric că «virtuțile» principale în lupta pentru supraviețuire sunt absența scrupulelor, arta înșelătoriei, disprețuirea educației, răutatea, violența și duplicitatea”², problemă a întregului învățământ românesc actual.

O școală vocațională presupune ca după 6-7 ore de cursuri, un elev să studieze minimum 4 ore la instrument și alte 4 ore să aloce temelor la disciplinele de cultură generală, un total de 15 ore de muncă zilnică din 24, așa cum au făcut înaintașii. Dar ce copil renunță azi la jocurile pe tabletă sau *smartphone*, sau ce tânăr la distracția în cluburi, ca să studieze atât de mult pentru a deveni muzician? Recompensa socială și materială, nesemnificative, nu par să-i motiveze. Din ce în ce mai puțini își îndreaptă pașii către muzica clasică, baza de selecție fiind foarte mică, de unde și calitatea celor admiși, de nivel scăzut intelectual, muzical și comportamental. Pe de altă parte, recompensele financiare generoase, concursurile televizate tematice și emisiunile tip *can-can* determină reorientarea tinerilor către muzica ușoară (cu toate subdiviziunile ei – *pop*, *hip-hop*, *R&B*, *rock* etc.) și manele, cerințele determinând dezvoltarea unui învățământ privat fără precedent, precum și a studiourilor private de înregistrări. Instrumentiștii și cântăreții de operă școliți în perioada anterioară, cu o formație solidă profesională, pleacă în străinătate și se stabilesc acolo, având bucuria construirii unor cariere de succes, atât la public, cât și material, ca soliști sau membri ai unor orchestre prestigioase. Tinerii serioși care mai vor să urmeze calea muzicii culte se înscriu la facultăți din țări occidentale pentru a-și putea lansa mai ușor carierele. Astfel, școala românească devine o furnizoare de talente pentru țările lumii. Comunitatea cheltuiește cu formarea lor, dar nu prea mai beneficiază de competența lor.

Tinerii compozitori își caută drumul stilistic propriu explorând folclorul românesc, balcanic sau extraeuropean, în care tehnicile spectrale, electronice sau scriitura eterofonică coexistă cu tradiția clasică într-un postmodernism inedit. Dar cultura muzicală românească, în contextul globalizării, e percepută ca provincială, marginală, în condițiile nedifuzării ei, nici intern, nici extern (cu excepția unor interpreți francezi, englezi sau români din diasporă), după cum afirmă Ștefan Niculescu și Lothar Knessl. „Se simte oare compozitorul român – scrie Ștefan Niculescu – un european de mâna a doua și de aceea aflat la o margine neglijată (de unde și constituirea unui obstacol al sentimentului de inferioritate, nu rar întâlnit în Europa de sud-est)?... cei 45 de ani de

² Cornelia Apostol, *Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă”* – 60, în revista *Cronica* nr. 1578/ oct. 2009, Iași, p. 23.

comunism... au zăvorât această regiune altădată atât de deschisă, au zidit în conștiință oare atât de profund sentimentul dureros al marginii?”³. Desigur, o evaluare corectă vom putea face abia după ce vom depăși perioada. Avem nevoie de mai multe informații, de distanțare și de o privire globală pentru a analiza obiectiv.

Putem desprinde totuși câteva concluzii: destinul individual, ca și cel colectiv al muzicii românești a cunoscut o dinamică transformațională ascendentă; patrimoniul instituțiilor muzicale, ca și cel al învățământului muzical vocațional a cunoscut o dezvoltare fără precedent; componistica acestei perioade s-a dezvoltat mai mult individual, neconstituind încă o școală națională cu repere recognoscibile, în condițiile în care lucrările înaintașilor nu sunt studiate de tânăra generație; în contrast cu perioada 1918-1944, când muzicieni români școliți în occident se întorceau în țară ca să construiască școala muzicală națională, acum școala românească se transformă în furnizoare de talente super-șlefuite pentru comunitățile ce știu să oferteze financiar și social, muzicienii români părăsind țara fără gândul de a se mai întoarce vreodată. „Arta a supraviețuit războaielor, revoluțiilor, mutațiilor valorice și în mod absolut inexplicabil pare să nu mai poată rezista tranziției românești. Sunt în joc intelectualitatea, educația, arta, rafinamentul”⁴.

BIBLIOGRAFIE

APOSTOL, Cornelia – *Colegiul Național de Artă „O. Băncilă” – 60*, în revista *Cronica*, nr. 1578, oct., Iași, 2009

APOSTOL, Cornelia – *Școala noastră de ieri, de azi și de mâine*, Anuarul Colegiului Național de Artă, Iași, Editura Artes, 2009

COSMA, Octavian Lazăr – *Universul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1995

KNESSL, Lothar – *Rumänien ein anderes Europa?*, în *Almanach Wien Modern '98*, Wien, 1998

SANDU-DEDIU, Valentina – *Dialog cu compozitorul Ștefan Niculescu*, în revista *Muzica*, nr. 4, București, 1999

³ Lothar Knessl, *Rumänien-ein anderes Europa?*, An den Rändern Europas, Wien Modern '98, Almanach, Wien, 1998.

⁴ Cornelia Apostol, *Școala noastră de ieri, de azi și de mâine*, Anuarul Colegiului Național de Artă, Iași, Editura Artes, 2009.

O INTRODUCERE ÎN *CONCERTUL OFFERTORIUM* *PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ* DE SOFIA GUBAIDULINA

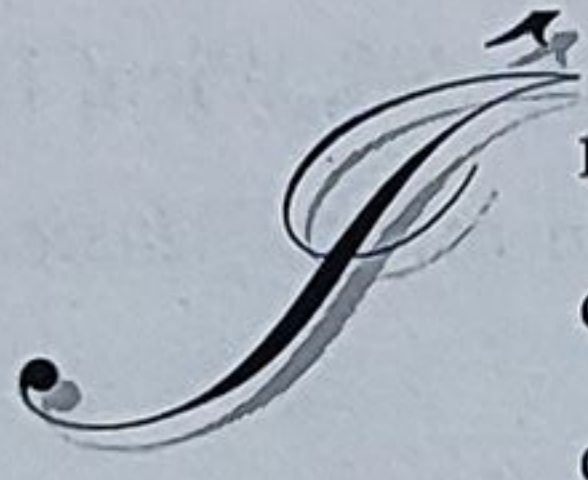
Profesor drd. Lucian Cheran

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Îndrumător științific, Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Abstract: In terms of musical evolution, the 20th century played an important role, being dominated by the presence of multiple styles, like Post-Romanticism, Impressionism, Serialism, Minimalism etc. Also, the stylistic diversity of the music composed after 1900 was influenced by the geographical area, or the Socio-political context. In the years that followed after the Second World War, the Governing Parties in the communist countries carefully controlled the artistic society. The Communist party cut off connections with the West and established isolationist states. In the Soviet Union, Stalin applied the notion of **socialist realism** to classical music. Socialist realism demanded that all mediums of art convey the struggles and triumphs of the proletariat, and composers were expected to abandon Western progressivism in favor of simple, traditional Russian and Soviet melodies. In this socio-cultural environment the composer, Sofia Gubaidulina, was born and raised. Her style is regarded as belonging to a "classical avantgarde". Most of her works are religious in a way or another, although the music doesn't belong specifically to the Catholic or the Orthodox Church. She uses various symbols from the Christian faith to illustrate in her music concepts like sacrifice, Eucharist, or the crucifixion. The "*Offertorium*" *Concerto for violin and orchestra* by Sofia Gubaidulina is dedicated to Gidon Kremer. This complex work uses a modern musical language combined with some traditional techniques which are taken from the past. This aspect and others give a high quality to this composition, maintaining it in the public's preferences all around the world.

Keywords: 20th century, stylistic diversity, Sofia Gubaidulina, classical avantgarde, *Offertorium*, Eucharist, crucifixion.

 n arealul componistic universal, secolul XX a jucat un rol important în ceea ce privește evoluția muzicii. De altfel, în istoria artei sonore, această etapă este dominată de prezența simultată a unor direcții stilistice contrastante, precum postromantismul, impresionismul, serialismul, muzica electronică, minimalismul ș.a.m.d. Așadar, coexistența tradiționalului cu novatorul va da naștere unor rezultate artistice de neignorat. Cele mai originale dintre ele care au reușit să rezoneze cu cerințele publicului, atât amator, cât și elitist au depășit barierele timpului, fiind o dovadă a valorii lor incontestabile.

Apariția și influența genurilor de divertisment, precum jazz-ul, rock-ul ș.a., dar și utilizarea modurilor din epocile pretonale au reîmprospătat limbajul muzical modern suprasaturat de sistemul tonal-funcțional, care a dominat mai bine de două secole gândirea componistică europeană. În afară

de aceste lucruri, o sumedenie de alți factori au configurat diversitatea stilistică a muzicilor create după anul 1900, factori care au fost legați fie de zona geografică (mai cu seamă de *ethos*-ul țării respective), ori de contextul socio-politic (regimurile totalitare modificând drastic scopul artei de orice tip). Se vor remarca Școlile de compoziție românească, ungară, poloneză, spaniolă, scandinavă, iar cele cu tradiție, precum cea germană, italiană, franceză, rusă, vor continua să dea lumii lucrări racordate la cerințele estetice ale vremii.

În anii care au urmat după cel de-Al Doilea Război Mondial, concepte precum **aleatorism**, **muzică nouă**, **avangardă**, **minimalism**, **muzică electronică**, **dodecafonism** ș.a.m.d. au dominat arta sonoră din Europa, la polul opus aflându-se statele din fostul „bloc comunist”, în care partidele conducătoare au controlat atent viața artistică. Partidul Comunist a rupt legăturile cu Occidentul, respingând astfel cultura și tendințele novatoare provenite din Vest.

Încă din anul 1932, în Uniunea Sovietică era prezentă o cerință / o anumită ideologie, sub denumirea generică de „realism socialist” și prin care se cerea crearea unor muzici destinate maselor și care să poată fi recunoscute ca fiind sovietice. Totodată, se urmărea și renunțarea la tehnicile experimentale care dominau limbajul muzical european la momentul respectiv, fiind preferată utilizarea în compoziții a melodiilor tradiționale rusești. Astfel, muzica a devenit și un puternic instrument de propagandă, artiștii glorificându-l pe Stalin și regimul său, de multe ori ca un compromis, pentru a-și putea promova lucrările cu adevărat valoroase¹. În acest climat socio-cultural s-a născut și a studiat compozitoarea rusă **Sofia Gubaidulina**, figură importantă a componisticii mondiale din cea de-a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI. Compozitoarea a văzut lumina zilei la data de 24 Octombrie 1931, la Cristophol, în Uniunea Sovietică. Descendența sa este parțial rusească din partea mamei și parțial tătară pe linia paternă. Această diversitate și bogăție etnică se va reflecta mai târziu în creația sa. Gubaidulina a studiat pianul și compoziția mai întâi la Conservatorul din Kazan, absolvindu-l în 1954, apoi compoziția la Conservatorul din Moscova (1954-1959). A devenit membră a Uniunii Compozitorilor în anul 1961, iar la doi ani diferență își va finaliza studiile doctorale. Este adevărat că după moartea lui Stalin din 1953, controlul și cenzura asupra vieții artistice din Uniunea Sovietică s-au redus semnificativ, dar în ciuda acestui fapt, în ultimii ani de studii, Gubaidulina alături de alți colegi au fost sever criticați pentru calea pe care au ales-o în compoziție. Mai târziu, aceștia aveau să fie cunoscuți drept liderii avangardei muzicale din Moscova, printre care enumerăm: Andrey Volkonsky, Alemdar Karamanov, Edison Denisov, Alfred Schnittke și, bineînțeles, Sofia Gubaidulina.

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_the_Soviet_Union

În anii care au urmat, și-a putut exprima concepția creatoare modernă, prin compunerea coloanelor sonore ale unor documentare sovietice și de animații. A lucrat la un studio de muzică electronică experimentală (1969-1970) și a devenit membră a grupului *Astrea* (1975-1981), al cărui principal scop era improvizația, utilizând instrumentele populare din republicile sovietice. Preocuparea pentru avangarda care era prezentă de multă vreme în Europa, predilecția pentru teme religioase, filosofice sau chiar mistice și folosirea unor instrumente asiatice sunt doar câteva dintre aspectele care i-au făcut pe reprezentanții regimului să o pună pe compozitoare pe lista neagră la al șaselea Congres al Partidului Comunist (1979), alături de alți șase colegi. Recunoașterea sa internațională a apărut odată cu *Concertul „Offertorium” pentru vioară și orchestră* (1980), pe care violonistul Gidon Kremer (cărui îi este dedicat) l-a adus în atenția întregii lumi, cântându-l în numeroase turnee. Din anul 1992, Gubaidulina trăiește la Hamburg în Germania, activând ca profesor de compoziție².

Originea bivalentă (tătaro-rusă) a avut un efect profund asupra esteticii sale, caracterizată ca fiind o sinteză dintre tradițiile lumii occidentale și orientale. Astfel, dimensiunea „estică” este dezvăluită prin folosirea ingenioasă a unor instrumente asiatice (*koto, baian, zheng, bass koto* etc.) și prin interesul pentru intonațiile din folclorul culturilor extra-europene (Japonia, China, Egipt etc.). Pe de altă parte, dimensiunea „vestică” poate fi observată, în primul rând, prin limbile în care sunt scrise textele lucrărilor sale, adică latină, italiană și germană și, în al doilea rând, prin aplecarea către genuri ale muzicii clasice convenționale, precum sonata, concertul, cvartetul de coarde etc. În cealaltă extremă, vom regăsi și lucrări cu caracter programatic, simbolic, religios³.

Majoritatea lucrărilor compuse de Sofia Gubaidulina sunt religioase și deși nu toate fac trimiteri directe la ideea de divinitate, autoarea se folosește de simboluri pentru a sugera acest lucru. Printre temele des întâlnite în compozițiile sale, dar mai ales în *Offertorium*, sunt cele legate de noțiunea de crucificare, euharistia, jertfa⁴. Conform spuselor sale, cei doi mari compozitori pe care i-a avut drept model au fost Johann Sebastian Bach și Anton Webern.

Limbajul său componistic este unul complex, care conform muzicologului Joseph Williams în lucrarea *Discontinuous Continuity?: Structural Analysis of Sofia Gubaidulina's String Quartets* se încadrează într-un „avangardism de tip clasic”. Acest fapt se datorează deopotrivă scriiturii avansate în ceea ce privește fiecare parametru sonor, preocuparea pentru muzica electronică, prezența în stilul compozitoare a antinomiei *determinare-indeterminare*, conceptul muzicilor superpozabile, elemente de teatru instrumental, dar și folosirea de tehnici tributare tradiției din muzica clasică

² https://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina

³ Tim Rutherford-Johnson, Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2012.

⁴ Jenna Smith, *Sofia Gubaidulina's violin concerto Offertorium: theology and music in dialogue*, Faculté de Théologie et Sciences des Religions, 2010, pp. 31-37.

occidentală, precum inversarea, recurența (pe linia bachiană), *klangfarbenmelodie* (pe linia weberniană). Toate acestea sunt doar câteva dintre aspectele care formează limbajul componistic al Sofiei Gubaidulina, un univers pe cât de complex, pe atât de organic în existența sa⁵.

Una dintre lucrările cele mai importante din întreaga sa creație de până acum o reprezintă *Concertul „Offertorium” pentru vioară și orchestră* scris în 1980 (revizuit apoi în 1982 și 1986).

Ideea compunerii acestei lucrări a luat naștere în urma unei discuții amicale dintre Gubaidulina și violonistul Kremer. Acesta din urmă îi admira piesele pe care le audiase până la momentul respectiv și i-a propus autoarei să-i scrie un concert pentru vioară. Conform compozitoarei, inspirația pentru concert a apărut chiar din maniera de interpretare a lui Kremer, pe care ea o vede ca pe o „capitulare totală în fața sunetului”.

Denumirea de *Offertorium* înseamnă cântul religios cu care debutează cea de-a doua parte a misei și a liturghiei catolice⁶. În al doilea caz, simultan cu momentul intonării acestui cânt, preotul preface darurile, adică pâinea și vinul ca simbol al trupului și sângelui lui Cristos, fiind o parte a ceremonialului euharistic. Astfel, darurile sunt oferite drept „jertfă” pentru mântuirea credincioșilor. Alegerea acestui titlu pentru concert de către Gubaidulina nu este deloc întâmplătoare. De altfel, întreaga lucrare este construită pe ideea de sacrificiu sau de jertfă, din punct de vedere al strategiilor componistice implicate, ori la nivel simbolistic.

Compozitoarea rusă folosește în această piesă un aparat orchestral mare, cu o componentă dublă: două flaute, un flaut piccolo, două oboaie, două clarinete în *Si* bemol, un clarinet piccolo în *Mi* bemol, două fagoturi, trei corni în *Fa*, trei trompete în *Si* bemol, trei tromboane, o tubă, timpane, cinci seturi de percuție (Setul I: lemne, *güiro*, crotale, tobă mare, clopote; Setul II: triangu, trei talgere suspendate, joc de clopoței; Setul III: triangu, cinci bongos, tam-tam, joc de clopoței, xilofon; Setul IV: triangu, bici, lemne, cinci tom-tom, crotale, cinci bongos, o tobă mare, o marimbă, joc de clopoței, xilofon; Setul V: triangu, lemne, tambur, temple-blocks, tobă mare, joc de clopoței, clopote, o marimba și un vibrafon), o celestă, două harpe, un pian, grupul cordofonelor format din șaisprezece viori prime, paisprezece secunde, douăsprezece viole, zece violoncelle și opt contrabasuri⁷.

La baza *Offertorium*-ului stă tema pe care este construită *Ofranda muzicală* BWV 1079 de J. S. Bach pentru clavecin. Aceasta este o colecție de *ricercare*, *canoane* și o *trio-sonata*, lucrarea fiindu-i dedicată Regelui Frederic al II-lea al Prusiei, din partea căruia a și primit tema muzicală în cauză⁸. Care este originea acestui segment arhitectonic ajuns în posesia unui rege care cânta

⁵ Joseph Williams, *Discontinuous Continuity? Structural Analysis of Sofia Gubaidulina's String Quartets*, University of Cincinnati, 2007, pp. 11-15.

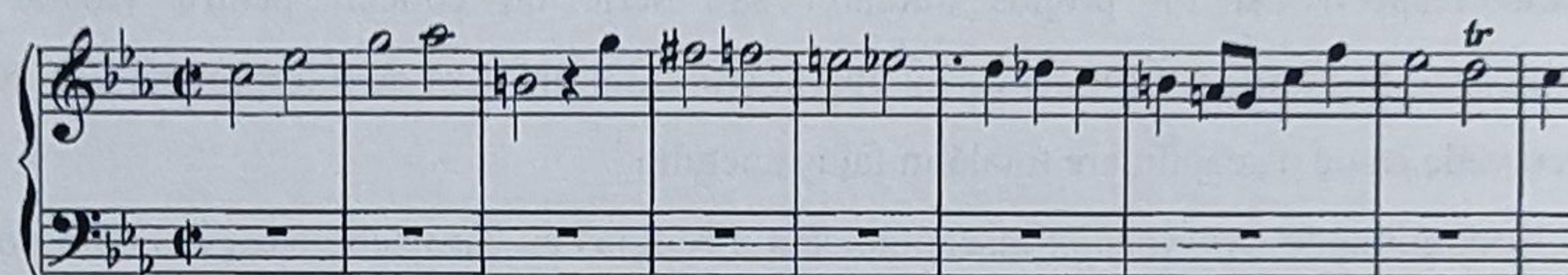
⁶ *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2010, p. 395.

⁷ Sofia Gubaidulina, *“Offertorium” Concerto for Violin and Orchestra*, Sovetsky Kompozitor Publishers, 1990, p. 2.

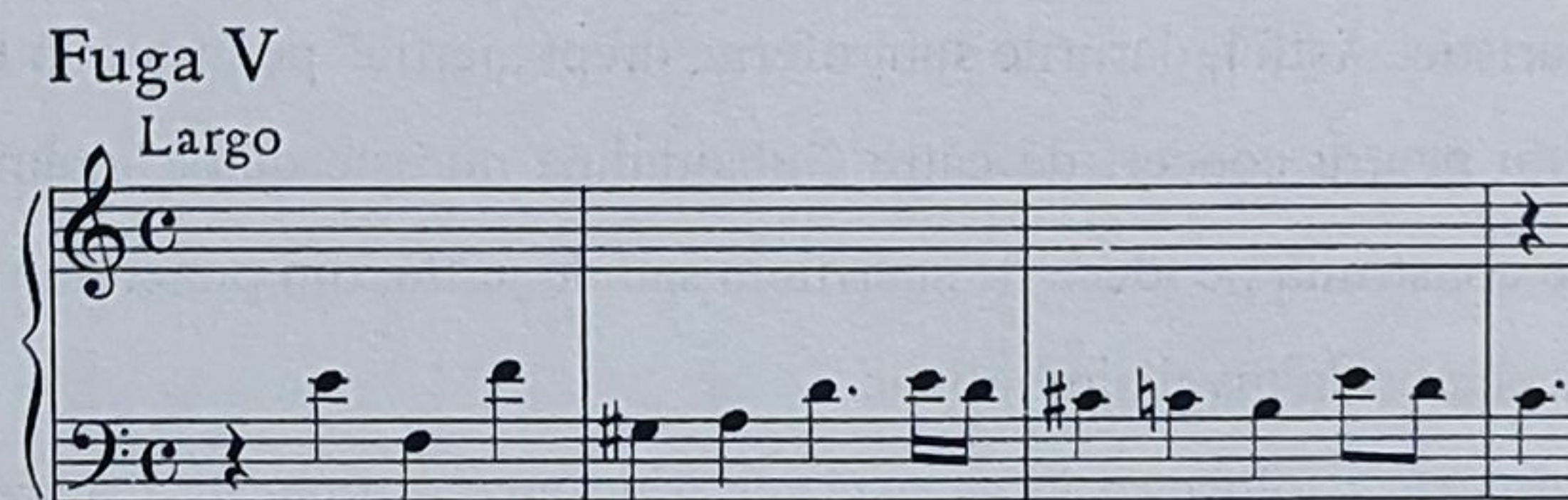
⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/Offertorium_\(Gubaidulina\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Offertorium_(Gubaidulina))

remarcabil la flaut, dar care nu a cochetat totuși cu compoziția? O posibilă explicație este oferită de muzicologul Humphrey F. Sassoon în articolul *Royal Peculiar*, în care compară *Thema Regium* (așa cum o denuște Bach) cu tema Fugii în *la minor* HWV 609 de Georg Friedrich Haendel. Acesta a ajuns la concluzia că deși materialul tematic haendelian este de dimensiuni mai reduse decât cel folosit în *Ofranda muzicală*, din punct de vedere al structurii și al traseului intonațional sunt asemănătoare⁹.

Ex. 1 J. S. Bach, *Ofranda muzicală*, BWV 1079 pentru clavecin, *Thema Regium* (m. 1-9)



Ex. 2 G. F. Haendel, *Fuga în la minor*, HWV 609 pentru clavecin (m. 1-4)



Maniera în care Sofia Gubaidulina va utiliza *Thema Regium* demonstrează devotamentul său pentru cei doi compozitori pe care îi venerază: Bach și Webern. Însăși faptul că lucrarea debutează cu tema bachiană sub forma citatului arată acest lucru. În ceea ce privește raportul cu Webern, tema (ex. 3) este enunțată de către flaut, fagot, corn, trompetă și trombon în stilul *klangfarbenmelodie*, fiecărui instrument revenindu-i câte unul sau două sunete¹⁰. Acest segment arhitectonic (expus în *re minor*) este compus din 21 de sunete și se evidențiază din punct de vedere melodic printr-un mers arpegial, apoi salturi care vor fi contracarate printr-un traseu descendent cu configurație cromatică. Este interesant faptul că perioada muzicală nu își va găsi rezolvarea pe tonica *re*, aceasta survenind abia la sfârșitul lucrării. Trilul final realizat de către cornul I cu surdină, va fi preluat de vioara solistică care va intona o *quasi-improvizație* bazată pe semitonul *mi-fa*, prin contraste dinamice puternice¹¹.

De asemenea, o legătură cu creația weberniană este realizată și prin prisma faptului că *Ricercarul* cu care debutează *Ofranda muzicală* de Bach a fost orchestrat de către Anton Webern, utilizând aceeași tehnică ce va preceda mai târziu *pointilismul*.

⁹ <https://www.questia.com/magazine/1P3-515584531/royal-peculiar>

¹⁰ [https://en.wikipedia.org/wiki/Offertorium_\(Gubaidulina\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Offertorium_(Gubaidulina))

¹¹ Jenna Smith, *op. cit.*, pp. 40-42.

Ex. 3 Sofia Gubaidulina, *Concertul „Offertorium” pentru vioară și orchestră*, tema (m. 1-7)

Lucrare monopartită, *Offertorium* are, din punct de vedere al formei, o structură *tristropică mare* (A-B-C), fiecare secțiune având propria ei dramaturgie sonoră. Strategia componistică aplicată în **prima secțiune (A)** se bazează pe ideea creștină de *jertfă*. Astfel, tema centrală a concertului este privită ca o „temă a sacrificiului” care, odată ce a fost enunțată, va fi supusă unor procese variaționale libere în care la fiecare expunere, vor fi eliminate primul și ultimul sunet. Tehnica menționată reprezintă o metaforă a ideii de sacrificiu, deoarece odată cu fiecare variațiune, tema „este sacrificată” din ce în ce mai mult.

Ex. 4 (m. 454-459)

Reducerea segmentului arhitectonic se va produce până la momentul în care vor mai rămâne doar două sunete (*mi* și *fa*). Apoi, Gubaidulina va introduce simbolul creștin care unifică întreaga sa creație – crucea, dar mai ales, crucificarea. Ea privește procedeul *glissando* ca fiind o crucificare a corzii, simbolistic vorbind. Totodată, ideea de cruce (ex. 4) va fi sugerată la nivel de grafism muzical, prin aranjarea materialului sonor în partitura generală astfel încât să aibă aspectul unei cruci.

Prima secțiune se sfârșește printr-o cadență solistică, această opțiune arătând atenția acordată tradiției clasico-romantice de către compozitoare. Zona respectivă are o scriitură complexă ce explorează spațiul cromatic utilizând toate registrele viorii.

Ex. 5 (m. 466-506)

56
V.no
solo

56
V.no
solo

poco a poco cresc.

piu mosso
splendido

impertinente

allungare a tempo

gare a tempo

allungare a tempo

Secțiunea mediană (B) poate fi împărțită în două zone arhitectonice, după tipul dramaturgiei implicate. În acest sens, criticul muzical francez Frans Lemaire consideră că **B**-ul se poate delimita în *Dezvoltarea pastorală* (m. 544-770) și *Scherzo-ul sacrificării* (m. 770-908)¹². Aceste două secțiuni care compun strofa mare **B** sunt precedate de o introducere omofonă realizată de orchestră, pe fundalul căreia instrumentul solist interpretează în manieră *ostinato* sunetul *fa#1*, în fluctuații de *tempo*. Armonia prezentă aici conține acorduri compuse din două straturi gravitaționale, între ele stabilindu-se raport de sistem geometric. De asemenea, vor fi folosite și note adăugate, formațiuni de tip *pre-cluster* ș.a.m.d.

Ex. 6 (m. 530-535)

The musical score for measures 530-535 is presented for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor), Tr-ni (Trumpet), Tuba, Batt. I (Snare Drum), Batt. III (Cymbal), 2 Arpe (Arpeggiator), P-no (Piano), and V-no solo (Violoncello solo). The score shows complex rhythmic patterns and dynamics, with markings such as *pp* (pianissimo) and *l.v.* (lento vivace) visible. The Violoncello solo part is particularly prominent, playing a continuous *ostinato* pattern.

Dezvoltarea pastorală va prelucra motive și celule din strofă, expuse în variațiuni libere. Este un moment calm, de introspecție, contrastant față de zbuciumul exprimat în culminația **A**-ului. Aici, violoncelul prim enunță un *ostinato*, deasupra căruia instrumentele de suflat vor avea intervenții imitative.

Ultima secțiune a strofei mari **B** – denumită în mod generic *Scherzo-ul sacrificării* – simbolizează prin forța dramatică realizată de către întreg aparatul orchestral Judecata de Apoi, aici având loc și culminația generală a concertului. Începutul acestui *scherzo* este intonat de clarinetul în *Mib*, ce expune un motiv grotesc, în valori din ce în ce mai rapide.

¹² Jenna Smith, *op. cit.*, p. 43.

Ex. 7 (m. 770-780)

The musical score for measures 770-780 is marked "più mosso" with a tempo of $\text{♩} = 108$. The score is for a solo performance by the Clarinet in E-flat (Cl.(Es)). The instrumentation includes:

- Cl.(Es) (Solo)
- V-no solo
- V-ni I
- V-ni II
- Fl.
- Ob.
- Cl.(Es)
- Cl.(B)
- Batt. I (Guiro)
- Batt. II (colla bacch. di Tr-lo)
- Batt. III (Sil.)
- Batt. IV (Legni)
- Batt. V (Marimba)
- V-ni I (div. O)
- V-ni II (div. O)
- V-ni III (div. O)
- V-le (pizz. O)

The score features various musical notations, including dynamics (pizz., unis.), articulation (div. O), and performance instructions (pizz., unis.). The tempo is marked "più mosso" and the time signature is 4/4.

În continuare, materialul sonor se va acumula într-o asemenea măsură încât dintr-o muzică distinctivă, clară, se va forma o textură sonoră, printr-un efect al globalului.

Ultima secțiune (C) a Concertului „Offertorium” pentru vioară și orchestră de Sofia Gubaidulina reprezintă, metaforic vorbind, Învierea. Astfel, tema bachiană din prima secțiune, care a fost sacrificată sunet cu sunet, va „renaște”, de asemenea, treptat, în mișcare recurentă. Această secțiune, ce poate fi considerată ca o a treia mișcare din concertul solistic, are un caracter meditativ, religios, printr-o scriitură omofonă a partidei cordofonelor alături de vioara solistă. Astfel, deasupra „îmnelui” care va evolua progresiv, *Thema Regium* se va reconstrui treptat în mișcare *retrogradă*, fiind enunțată de către harpă și pian la unison¹³.

¹³ Jenna Smith, *op. cit.*, p. 45.

Ex. 8 (m. 909-914)

Un *cluster* format din totalul cromatic de către orchestra de coarde va preceda enunțarea întreagă a temeii în recurență doar de către *vioara solo*. De această dată, tema se va rezolva pe tonică, simbolizând deznodământul, împăcarea și comuniunea cu divinitatea și, totodată, finalul lucrării¹⁴.

Ex. 9 (m. 1025-1035)

Concertul „Offertorium” pentru vioară și orchestră de Sofia Gubaidulina este o lucrare complexă și cu implicații profund religioase. Apelul la simboluri din zona creștină și utilizarea acestora ca strategii componistice dezvăluie țelul superior al artistei ruse, relevat printr-un limbaj sonor unic, ce unifică tradiționalul cu modernul. Astfel, rezultă un *opus* de o valoare imensă, ce poate fi încadrat între capodoperele muzicii clasice din a doua jumătate a secolului XX, demonstrând, totodată, că oricând într-o operă de artă pot coexista cu succes elemente de stil cu trăsături novatoare, alături de aspecte legate de tradiție, care au dăinuit în timp.

¹⁴ Jenna Smith, *op. cit.*, p. 48.

BIBLIOGRAFIE

- EDE, Terényi – *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001
- GUBAIDULINA, Sofia – *OFFERTORIUM, Concerto for Violin and Orchestra*, Sovetsky Kompozitor Publishers, 1990
- RUTHERFORD-JOHNSON, Tim, Michael KENNEDY, Joyce Bourne KENNEDY – *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, 2012
- SMITH, Jenna – *Sofia Gubaidulina's violin concerto Offertorium: Theology and Music in dialogue*, Faculté de Théologie et Sciences des Religions, 2010
- WILLIAMS, Joseph – *Discontinuous Continuity?: Structural Analysis of Sofia Gubaidulina's String Quartets*, University of Cincinnati, 2007
- *** *Dictionar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2010

WEBOGRAFIE

- https://en.wikipedia.org/wiki/Sofia_Gubaidulina
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Offertorium_\(Gubaidulina\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Offertorium_(Gubaidulina))
- https://www.youtube.com/watch?v=P_rWvfVugi0
- https://www.youtube.com/watch?v=2WAiLeLi_kI
- <https://www.youtube.com/watch?v=wte-RgHAtRc>
- <https://www.questia.com/magazine/1P3-515584531/royal-peculiar>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_the_Soviet_Union

MUZICA ÎNTRE EDUCAȚIE, DIVERTISMENT ȘI TERAPIE

Prof. univ. dr. Daniela Cojocaru

Universitatea Ovidius, Constanța

Abstract: There is some music blowing in the wind at all times, everywhere we go, accompanying us throughout our lives. Various musical experiences, such as singing – individually or in a choir –, playing an instrument from an early age or raising students' cultural awareness, are all major objectives in the education of ballanced, sensitive and aesthetically receptive individuals. Music is an important asset in the process of knowledge and self-knowledge, whereas its therapeutical power, fully recognised nowadays, contributes new working techniques to psychotherapy, which may be customised according to the intellectual and affective particularities of the patient.

Keywords: music, education, musical audition, music therapy.

*T*răim înconjurați de un univers sonor în care bogăția și diversitatea par infinite: de la sunetele din natură (murmurul apelor, foșnetul frunzelor, ciripitul păsărilor), la cele ambientale (zgomotul străzilor, al motoarelor, sirenelor), lumea sunetelor oferă o largă paletă de sonorități, din care muzica extrage, prin legile ei proprii, acele elemente de bază care compun apoi limbajul muzical.

Arta sonoră traduce prin mijloacele sale – *sunetele muzicale* – o gamă extrem de largă de idei, sentimente sau emoții, iar limbajul folosit devine astfel un „mijloc specific de comunicare și impresinare ce vizează sferele subtile ale conștiinței și psihicului uman”¹.

Fenomenul muzical poate fi urmărit în ipostaza sa *fizică* (de producere a sunetului), în cea de natură *fiziologică* (prin efectul senzorial pe care îl are asupra omului) și în cea mai subtilă – cea *psihologică* (ce este analizată și tratată pe bazele cercetărilor psihologiei moderne).

Muzica însoțește specia umană din cele mai vechi timpuri. Unii cercetători consideră că părți ale creierului sunt implicate diferențiat în funcție de tipul de activitate: emisfera stângă folosită mai ales de oamenii de știință și emisfera dreaptă folosită mai ales de artiști, aici incluzând toate domeniile artei. Tudor Vianu, în scrierile sale despre artă, consideră că „știința cercetează și arta contemplă. Contemplația nu se opune cercetării, ci dimpotrivă. Spiritul artistic se poate uni cu cel științific”².

Referindu-ne la *educație*, aceasta începe de cele mai multe ori în mediul instituționalizat organizat, în care muzica apare ca un mijloc de formare a unor deprinderi de a cânta (vocal sau la

¹ Victor Giuleanu, *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986, p. 26.

² Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 62.

un instrument), printr-un proces de cunoaștere a unui limbaj specific, în cadrul căruia sunt de o extremă importanță trăsăturile cu totul particulare ale fiecărui individ.

În același timp, tot muzica este folosită și pentru transmiterea primelor noțiuni legate de estetică sau de dezvoltare a unui orizont cultural, deoarece, după cum remarcă și Oliver Sacks „ceea ce numim *muzicalitate* include o gamă largă de abilități și sensibilități”³. Fiecare individ – unic în felul său – percepe diferit și interpretează diferit un text muzical, datorită complexității personalității umane.

Sunt nenumărate exemple de artiști consacrați în a căror opere literare este evidentă amprenta gândirii și sensibilității muzicale. În volumul de eseuri intitulat *Muzică și literatură*, autorul Emil Manu reunește un mănunchi de nume celebre ale literaturii românești, reușind să surprindă filonul muzical prezent în operele lor. Astfel, în ceea ce-l privește pe George Bacovia, poetul român a cărui poezie are o distinsă *muzicalitate*⁴, acesta creează adevărate *stări* de poezie. Din copilărie poetul cânta la vioară, concertând și chiar dirijând uneori orchestra școlii. „A dirijat cu atâta siguranță și simț muzical încât profesorul de muzică i-a reînnoit sfatul de a se înscrie la conservator, sa facă studii de vioară și compoziție...”⁵.

Și Lucian Blaga face o serie de trimiteri spre lumea muzicală în lucrarea sa *Spațiul mioritic*, în care, întrebând retoric de unde vine acest spațiu, diferit prin linii și accente, răspunde: „un anume spațiu vibrează *într-un cântec*, fiindcă spațiul acesta există undeva, și într-o formă oarecare, în chiar substraturile sufletești ale *cântecului*”⁶. De asemenea, opera lui Blaga e un „total elogiu al cântecului nostru popular: «Palpită în visul semințelor / un foșnet de câmp și amiezi de grădină, / un veac pădureț, / opoare de frunze, / și-un murmur de *neam cântăreț*.» (Mirabila sămânță)”⁷.

Prin scrierile sale George Călinescu dovedește că filozofia sa se aplică și în cazul muzicii. Acesta pledează pentru necesitatea unor preocupări susținute pentru „crearea unei *estetici muzicale* și pentru extinderea limbajului tehnic și chiar tehnicist al muzicologiei noastre, spre expresia mai colorată și mai elevată”⁸.

Fenomenul muzical însușit, respectiv cântul vocal sau instrumental, are rolul de a organiza și de a structura logic procesele de gândire. Prin faptul că execuția unei lucrări muzicale presupune atenție, concentrare, chiar și memorarea acesteia de cele mai multe ori, procesele mentale implicate sunt deosebit de complexe. Prin memorarea lucrărilor muzicale interpretate, procesele sunt multiple: „*memoria*, ca funcție cerebrală complexă, este strâns legată de *procesul învățării*, în care se obțin noi cunoștințe sau deprinderi și care nu utilizează capacitatea integrală a sistemului nervos

³ Cătălina Constantinovici, *Congruente sonore*, în *Studii de Muzicologie*, vol. XI, Iași, Editura Pim, 2016, p. 90.

⁴ *** *Muzică și literatură, Eseuri*, București, Editura Muzicală, 1966, p. 33.

⁵ *Ibidem*, p. 34.

⁶ *Ibidem*, p. 44.

⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁸ *Ibidem*, p. 79.

în decursul unei vieți. Memoria posedă mecanisme de întipărire, stocare și evocare a materialului selectat din aflulul informațional recepționat”⁹. În acest context, „a exersa” la un instrument determină și o exersare a proceselor cognitive, dar și de organizare a gândirii, ceea ce duce mai departe la o armonioasă dezvoltare intelectuală și formare a personalității.

Referindu-ne la relația dintre muzică și educație amintim faptul că „audiția muzicală poate fi folosită atât ca strategie de învățare – oferind contextul însușirii de informații și deprinderi specifice domeniului artistic, a formării proceselor cognitive precum memoria, atenția, gândirea, spiritul de observație, sau a dezvoltării unor trăsături de personalitate ca răbdarea, introversiunea, calmul, echilibrul – cât și ca modalitate de cunoaștere a elevului”¹⁰. Astfel, audiția muzicală poate deveni o adevărată *strategie didactică și psihologică*, prin realizarea proiecției psihologice, ce poate determina procesul de cunoaștere și autocunoaștere. În acest sens, compozitorul Adrian Enescu face o mărturisire: „muzica nu-mi oferă toate răspunsurile căutate, dar mă ajută să formulez mai limpede anumite întrebări. Prin muzică mă familiarizez cu propriile mele confuzii”¹¹.

Alături de rolul pe care îl are în procesul didactic, *audiția muzicală* poate fi analizată și prin prisma modului în care se ascultă un text muzical¹²: o audiție superficială, sub forma unei muzici de ambianță; o audiție conștientă, în care, prin concentrarea atenției, se poate realiza și o analiză (accesibilă celor ce au deja o educație în acest sens – o „ascultare culturală”), sau audiția afectivă, prin care muzica transcede psihicul ascultătorului, „permițând a se merge dincolo de îmbogățirea cunoștințelor, desfășurându-se tot evantaiul darurilor pe care ea poate să ni le aducă: vis, stare de bine, liniște, frisoane, plenitudine, evadare, uitare, reconfort, bucurie, extaz”¹³ (cel mai des utilizată în terapia prin muzică).

Ritmul este întâlnit peste tot în natura înconjurătoare și exprimă periodicitatea cu care se manifestă diferitele evenimente ce au loc în mod succesiv. Ritmurile biologice reprezintă „expresia unor sisteme oscilante, în care evenimentele identice se produc la intervale de timp egale”, în desfășurarea cărora *elementul temporal* este indispensabil; această „revenire periodică are consecințe importante care transformă simpla percepție într-o experiență foarte complexă”¹⁴.

Ritmul artistic, implicit și cel muzical, reflectă evoluția în timp a elementelor de expresie specifice și succedarea organizată pe un plan superior – estetic, creator, emoțional¹⁵. Ritmul presupune mișcare, iar aceasta se manifestă în artă prin dans, cânt vocal sau instrumental; asociind acestei mișcări *audiția muzicală* se ajunge la efectul propriu-zis al muzicii asupra ritmului organic;

⁹ Luchian Alexandru Ionescu, *Stresul scenic*, Constanța, Ovidius University Press, 2004, p. 53.

¹⁰ Dorina Iușcă, *Muzica – modalitate de cunoaștere a omului*, în revista *Artes*, Iași, Editura Artes, 2008, p. 155.

¹¹ <http://www.societateamuzicala.ro/adrian-enescu>

¹² Andrei Athanasiu, *Medicina și muzica*, București, Editura Medicală, 1986, p. 115.

¹³ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴ *Ibidem*, p. 43.

¹⁵ Victor Giuleanu, *op. cit.*, p. 564.

muzica, prin ritmul său, determină impulsul de a dansa, de exemplu. În toate creațiile muzicale există un ritm ca factor organizator, coordonator al succesiunii sunetelor, care este pus în valoare prin integrarea sa în contextul melodic și armonic al lucrării respective. *Melodia* este implicată în stările afective „dând un sens continuității noastre psihologice, permițând să traducă o întreagă gamă de emoții; melodia permite cel mai ușor «transcrierea» discursului muzical într-o «epică afectivă», viața afectivă având variații ușor exprimate în melodie”¹⁶. *Armonia*, prin organizarea simultană a mai multor sunete, poate produce diferite efecte și reacții afective sau mentale, în funcție de rezultatul consonant sau disonant al alcătuirii conglomeratului sonor. Luând în considerare ideea conform căreia natura umană se desfășoară pe cele trei coordonate – viața fiziologică, viața afectivă și viața mentală – prezentăm tabelul propus de E. Willems¹⁷:

	VIAȚA FIZIOLOGICĂ	VIAȚA AFECTIVĂ	VIAȚA MENTALĂ
RITM	+++++++ +++++++ +++++++ +++++++	+++++++ +++++++	+++++++
MELODIE	+++++++	+++++++ +++++++ +++++++ +++++++	+++++++
ARMONIE	+++++++	+++++++ +++++++	+++++++ +++++++ +++++++ +++++++

Privind astfel fenomenul muzical ca unul extrem de complex, se cuvine să amintim cuvintele lui Paul Valéry referitoare la muzică: „... Mă face să dansez, să răsuflu; mă face să plâng, să gândesc, mă face să dorm, să mă simt fulger, fulgerat; mă face lumină, tenebre; mă subțiază până la fir și tăcere... Mă face aproape toate acestea; și nu știu dacă sunt subiectul sau obiectul, dacă dansez sau asist la dans...”¹⁸.

În lucrarea *Dimensiunile psihologice ale muzicii*, autorii Boris Luban-Plozza și Ioan Bradu Iamandescu fac referire la trei tipuri de audiție muzicală – intelectuală, afectivă și hipnotică¹⁹.

În ceea ce privește deprinderea *audiției intelectuale*, aceasta se formează treptat, în timpul unei educații muzicale susținute, în care se apelează la memorie și la procese logice, conștiente. În funcție de gradul de cultură muzicală, ascultătorul poate să facă aprecieri juste asupra apartenenței lucrării respective unei epoci stilistice sau chiar a compozitorului respectiv. Există în literatura de

¹⁶ Andrei Athanasiu, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷ *Ibidem*, p. 46.

¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁹ Dorina Iușcă, *op. cit.*, p. 157.

specialitate și referiri asupra unor aspecte ce țin mai puțin de pregătirea muzicală prealabilă a ascultătorului, însă aduc în discuție influența „intelectuală” a muzicii – prin descoperirea unor adevăruri neelucidate anterior sau a valorificării superioare a unei gândiri creatoare. Astfel este cazul unor creatori (Lagrange, Einstein, Rainer etc.) „cărora anumite tipuri de muzică le stimula idei de o mare originalitate”²⁰.

Audiția afectivă, în schimb, se realizează cu ușurință de către orice public, nefiind necesară o educație muzicală prealabilă, care ar presupune raționamente logice legate de lucrarea audiată. Ascultătorul poate face orice conexiuni în funcție de dispoziția sa de moment, se poate reculege, având o libertate totală de a-și da frâu liber fanteziei, ceea ce poate genera o puternică încărcătură emoțională. Paul Valéry descrie astfel puterea muzicii de a induce diferitele stări: „muzica are, prin acțiunea sa aproape directă asupra sistemului nervos central, mijloace de a produce destul de ușor toate iluziile unei vieți complete, toată fantasmagoria pasiunilor, a trăirilor senzuale, mergând uneori până la insinuarea, dacă nu a inteligenței, cel puțin a actelor sale”²¹.

În această categorie putem considera că se încadrează și audiția *muzicii de divertisment*, tocmai datorită accesibilității ce provine dintr-o abordare simplă (dar nu simplistă) a genurilor muzicii unanim cunoscute și recunoscute într-o comunitate culturală. Prin acest atribut al accesibilității, muzica de divertisment transmite bucurie, încântare și, nu în ultimul rând, sentimentul de apartenență la un anumit grup socio-cultural, sentiment extrem de important pentru echilibrul fizic și psihic al omului, deoarece utilitatea acestei muzici „se desprinde din dorința creatorilor de a înțelege lumea și de a transmite aceasta într-un mod firesc vremurilor trăite, ținând cont, în prezent, de evoluția mijloacelor tehnice, remarcându-se creativitatea compozițională care s-a dezvoltat datorită influențelor diverse de natură istorică, socială sau culturală”²².

Audiția hipnotică se pune în practică numai în anumite condiții și sub supravegherea strictă a unui specialist. În mod concret, se recurge la acest procedeu atunci când pacientul „aflat în transă are orice rezistență abolită și se abandonează unei inducții sonore ce percută direct în subiectivitatea sa interioară”²³, astfel că demersul psihoterapeutic se sprijină efectiv pe sugestia muzicală indusă.

Muzica influențează omul în funcție de nivelul la care este percepută prin sistemul nervos. Este cunoscut faptul că acesta are o structură complexă, „plurietajată”, care conține atât regiunea instinctelor și emoțiilor primare, legate de activitatea subcorticală și ale etajelor superioare ale trunchiului cerebral, cât și regiunea funcțiilor psihice superioare realizate în scoarța cerebrală. [...]

²⁰ Andrei Athanasiu, *op. cit.*, p. 48.

²¹ *Idem.*

²² Cătălina Constantinovici, *Conceptul de divertisment reflectat în traiecul muzicii laice*, <http://www.luceafarul.net/conceptul-de-divertisment-reflectat-in-traiecul-muzicii-laice>

²³ Dorina Iușcă, *op. cit.*, p. 157.

muzica se adresează în același timp diferitelor etaje ale acestui sistem. Se pare însă că unele compoziții muzicale s-ar adresa unor etaje, altele altora”²⁴.

Preocupările legate de terapia prin muzică – *muzicoterapia* – au fost menționate încă din Antichitate, dar cel mai frecvent se făcea apel la trăsături magice ale muzicii.

În a doua parte a secolului XX, acest domeniu neexplorat încă intră în atenția specialiștilor; în anul 1950 este înființată prima asociație de muzicoterapie în Statele Unite ale Americii, destinată tratamentelor pentru reeducarea pacienților cu handicap, iar în 1953 se înființează *Societatea pentru Educație Muzicală*, sub egida UNESCO. La Conservatorul de Muzică din Londra se înființează în anul 1958 *Societatea engleză de muzicoterapie*, în legătură directă cu Centrul de formare a muzicoterapeuților. Cercetările neuro- și psihofiziologice au condus către reeducarea pacienților cu handicap motor prin metodele educației muzicale. Înregistrarea pulsului, a tensiunii arteriale, a frecvenței respiratorii, a reliefat faptul că audiția muzicală poate să aducă modificări în funcțiile organismului uman.

În literatura de specialitate din România menționăm, în acest sens, valoroasa lucrare a pianistului Luchian Ionescu intitulată *Stresul scenic*, în care sunt evidențiate rezultatele cercetării pe baza unor teste psiho-fiziologice efectuate pe muzicieni interpreți. După cum remarcă autorul, „emoția artistică și stresul scenic reprezintă un fenomen specific muzicianului interpret ce nu se confundă cu emoția sportivului, a crainicului TV sau a altor categorii de oameni ce se prezintă în fața unui public. [...] fenomenul stresului scenic este unul de natură interdisciplinară, în care fiziologicul adesea se subordonează psihologicului, creativității, motivației și trăirii artistice”²⁵.

Puterea muzicii de a influența pozitiv viața psiho-somatică a omului este studiată pornind de la premise științifice, muzica fiind arta care poate ilustra cel mai fidel complexitatea trăirilor sufletești. Această formă de artă apelează, prin limbajul său, la imagini sonore cu o mare forță de sugestie, comunicând fiecărui individ o paletă diversă de mesaje subtile, recepționate diferit, de la caz la caz, iar „textul muzical favorizează concentrarea energiilor sonore prin structura sa ordonată, generatoare la rândul ei de ordine, a stărilor modelate prin semne muzicale, care induc o vibrație a conștiinței pe o direcție intenționată. Rostul inițial și ultim al oricărui limbaj, inclusiv al sistemului particular de semne de natură artistică, este comunicarea”²⁶.

Există concordanțe între ritmurile organice fundamentale și ritmul muzical; în acest sens stau mărturie muzicile rituale ale unor triburi. Se pot face unele conexiuni interesante, care își pot găsi aplicabilitate în terapia prin muzică. Astfel, s-a remarcat că „indicația metronomică de 80 dată de Beethoven pentru *Oda Bucuriei* din *Simfonia a IX-a* respectă ritmul cardiac optim. S-a relatat și corespondența dintre ritmul respirator al omului destins și acel «dute-vino» al valurilor, căruia i-ar corespunde muzica de leagăn”²⁷.

²⁴ Andrei Athanasiu, *op. cit.*, p. 47.

²⁵ Luchian Alexandru Ionescu, *op. cit.*, p. 177.

²⁶ *Ibidem*, p. 32.

²⁷ Andrei Athanasiu, *op. cit.*, p. 44.

Printr-un set de procedee psihoterapeutice care presupun participarea activă a celui ce beneficiază de terapie, această tehnică revoluționară vizează o implicare interdisciplinară, pornind de la noțiuni de muzică, psihologie, neurofiziologie, electroacustică. Originalitatea acestor procedee constă într-o participare activă la aceeași experiență emoțională, atât a terapeutului, cât și a pacientului sau a pacienților. Printr-o abordare bidimensională – intelectuală și afectivă în același timp – terapeutul poate evalua tipul de personalitate (și raportul acesteia cu muzica) și tipul de deficiențe ce pot fi corectate prin muzicoterapie.

Acum, la începutul secolului XXI, constatăm faptul că viteza dezvoltării civilizației, a tehnologiei, depășește capacitatea de adaptare a ființei umane, astfel încât terapia prin artă devine o necesitate și poate asigura o dezvoltare armonioasă a individului. Muzica are darul de a dezvolta sensibilitatea umană, de a îmbogăți spiritul, de a înlesni comunicarea între oameni – fiind un limbaj universal și de a preveni unele tulburări în comportamentul social, prin rolul său de a echilibra și a pune într-o ordine firească necesitățile individuale ale vieții de zi cu zi.

Există un aspect dialectic în traiectoria muzicii, de la a influența sensibilitatea prin trezirea unor emoții intense, dinamica interioară, până la unele revelații de ordin sufletesc și moral. „Este un demers de la emoție la gândire și mișcare, urmat de o reîntoarcere la emoție; în urma acestei stări dispoziționale apare în emoție o sporire a intensității, în mișcare un entuziasm susținut, în gândire o aptitudine mai vie și, în fine, în registrul conștiinței atitudinii infinite de variate, succedându-se cu o extremă rapiditate; iată, în desfășurarea și în traiectul său simplificat, *dialectica muzicii*”²⁸.

BIBLIOGRAFIE

- ATHANASIU, Andrei – *Medicina și muzica*, București, Editura Muzicală, 1986
CONSTANTINOVICI, Cătălina – *Congruențe sonore*, în *Studii de Muzicologie*, vol. XI, Iași, Editura Pim, 2016
GIULEANU, Victor – *Tratat de teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1986
IONESCU, Luchian Alexandru – *Stresul scenic*, Constanța, Ovidius University Press, 2004
IUȘCĂ, Dorina – *Muzica - modalitate de cunoaștere a omului*, în revista *Artes*, Iași, Editura Artes, 2008
VIANU, Tudor – *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968
*** *Muzica și literatura, Eseuri*, București, Editura Muzicală, 1966

WEBOGRAFIE

- <http://www.luceafarul.net/conceptul-de-divertisment-reflectat-in-traiectul-muzicii-laice>
<http://www.societateamuzicala.ro/adrian-enescu>

²⁸ Andrei Athanasiu, *op. cit.*, p. 48.

KAROL SZYMANOWSKI – *SPIRITUS RECTOR* AL CULTURII MUZICALE POLONEZE A SECOLULUI XX

Drd. Constantina Emilia Cristea

Îndrumător științific, Prof. univ. dr. Constantin Stanciu


Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: Karol Szymanowski's life and work are closely linked to the Polish independence and identity, and to the creation of a genuine cultural voice for modern Poland. If Chopin's music represents the martyrdom of Poland, then Szymanowski's is Polish in a rather cosmopolitan way. He created a national music after Chopin, which used a folk idiom, but not in a simplistic way. His works were true and original creations. And his oeuvre shows an incredible development from the Straussian and Wagnerian, through an interesting and very romantic Oriental period, and finishing with a national period influenced by his time in the Tatra. His music had an equally rigorous and romantic aesthetic. It is renowned for its giddy, extravagant orchestration and full-blooded Orientalism, influenced by Szymanowski's travels in the Mediterranean and Middle East. Because of Szymanowski's leadership in taking Polish music away from the obsolete and provincial nineteenth century stereotype, he is universally recognized today as the father of modern Polish music, whose role in securing the success of contemporary Polish music was essential.

Keywords: Szymanowski, Polish musical culture, avantgarde.

1. Cultura muzicală poloneză modernă. Continuitate și avangardă

1.1. Muzica în Polonia sfârșitului de secol al XIX-lea

upă ultima divizare a Poloniei în 1795, societatea și cultura poloneză au fost forțate să accepte impunerea unor trăsături de proveniență externă. Ca urmare, într-unul dintre cele mai populare genuri muzicale ale Romantismului timpuri – opera, dezvoltarea trăsăturilor naționale a fost întreruptă. În ciuda acestui fenomen, tendințele de afirmare a spiritului național au fost prezente pregnant în specii ca *liedul*, miniatura pianistică și muzica de cameră, proces ce poate fi justificat, prin extensie, de preferința pentru spațiile concertante mai puțin vizibile, cu caracter privat, în care erau prezente aceste genuri, în comparație cu cele destinate operei.

În plus, muzica poloneză a acestei perioade este adesea considerată o anomalie în contextul general al istoriei muzicii europene. În tot restul Europei, numeroși compozitori de marcă se afirmau și cucereau o recunoaștere internațională. În Polonia se înregistra o situație diferită. Un singur compozitor, Frédéric Chopin, obținea acest statut pe deplin, iar un al doilea creator, Stanisław Moniuszko, era recunoscut doar parțial în zona europeană. Acest aspect este strâns legat de contextul social-politic al Poloniei din secolul al XIX-lea, compozitorii fiind constrânși să

activeze într-o țară divizată în care Romanticismul „s-a dezvoltat în condiții istorice și economice specifice; arta romantică se maturiza într-o țară privată de suveranitate statală, ce nu putea produce o clasă burgheză uniformă la nivel economic, clasă socială care în altă țări era direct responsabilă de înaintarea culturii la acea vreme. Viața muzicală, inclusiv activitatea publicistică, era incomparabil mai săracă decât în celelalte țări europene, iar condițiile nu erau nici pe departe favorabile unei dezvoltări a vieții artistice și afirmării marilor talente”¹.

În primele decade ale secolului al XIX-lea s-au afirmat două nume importante în viața muzicală a Poloniei: Józef Elsner (1769-1854) și Karol Kurpiński (1785-1854), fiecare dintre ei activând atât în domeniul componistic, cât și în dezvoltarea vieții muzicale autohtone. În acest sens, menționăm importanta contribuție a lui Elsner ca profesor și promotor al activității muzicale, prin fondarea în 1814 a *The Church Music Lovers Society* și în 1818 a *The School of Elementary Music and Art*, asociații ce au produs numeroși instrumentiști și soliști vocali de marcă, de asemenea punând bazele primului Conservator de Muzică din Varșovia în 1821.

Stanisław Moniuszko (1819-1872) și-a concentrat eforturile creatoare în zona muzicii vocale și a operei, ca rezultat al „hegemoniei” pe care Chopin o deținea asupra creației pianistice, dar și ca urmare a intersecției sale cu spațiul muzical rus (Mihail Ivanovici Glinka, Aleksandr Dargomîjski, Cezar Cui), ce promova la acea vreme spiritul național, în special, prin intermediul *liedului* și operei. La acea vreme, un compozitor polonez nu putea fi decât un compozitor național, arta permițându-i să afirme identitatea propriei nații în fața ocupanților. Muzica lui Stanisław Moniuszko nu este una novatoare, în comparație cu cea a contemporanilor săi mai temerari, făcând apel frecvent la ritmurile populare și inflexiunile modale, anticipând perioada „națională” a lui Szymanowski.

Astfel, deși alături de Chopin a fost cel mai influent compozitor al primei jumătăți a secolului al XIX-lea, Moniuszko a evitat inovațiile și, în detrimentul dezvoltării muzicale a Poloniei, s-a plasat din punct de vedere stilistic într-o zonă a „epigonismului”² (Beethoven, Wagner, Berlioz, Schumann, Liszt), ce nu a fost depășit până la începutul secolului XX.

„După Chopin (...) Polonia nu a mai avut nici un compozitor de talie mondială, cultura sa muzicală profesionistă (...) slăbind în strălucire și intensitate”³. Principalii compozitori din generația următoare au fost Władysław Żeleński (1837-1921) și Zygmunt Noskowski (1846-1909), care au activat, deopotrivă, ca profesori și dirijori. Fiecare dintre cei doi creatori s-au concentrat asupra unor zone diferite ale componisticii. Foarte conștient de rolul social pe care îl juca creatorul

¹ Zofia Lissa, *Polish Romanticism and Neo-romanticism*, în *Polish Music*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1965, p. 104, *apud* Paul Thomas Hebda, *Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich (1905-1912) and the Myth of Young Poland in Music*, dissertation, North Texas State University, Denton, Texas, 1987, p. 51.

² Ludwik Erhardt, *Music in Poland*, Warszawa, Interpress Publishers, 1975, p. 43, *apud* Paul Thomas Hebda, *op. cit.*, p. 57.

³ Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1998, p. 210.

polonez, Żeleński, care studiasse la Cracovia, orașul său natal, apoi la Praga și Paris, demonstrează o veritabilă măiestrie a artei componistice. Deși format în importante centre muzicale europene, s-a păstrat departe de marile curente nou afirmate în muzica de la început de secol XX. Żeleński s-a remarcat în genurile vocale – *lied* și operă –, continuând tradiția lui Moniuszko, însă a compus și opus-uri orchestrale, „cel mai cunoscut fiind *W Tatrach* (1872), o evocare a munților din sudul Poloniei în cea mai pură tradiție a muzicii programatice și ca o prelungire directă a unei uverturi de Moniuszko, *Bajka* (1848)”⁴.

Elev al lui Żeleński, Noskowski, care se perfecționase la Berlin, participase la insurecția de la 1863, declarând astfel public statutul de compozitor polonez. Creația sa vastă este concentrată, cu precădere, către genurile camerale și orchestrale și este impregnată de ritmurile de dans. Alături de cele trei simfonii și *Symphonic Variations*, lucrarea de referință a lui Noskowski este *Step* (1896), considerată primul poem simfonic polonez, ce demonstrează nu doar capacitățile imaginative ale compozitorului, ci și măiestria componistică (în special, contrapunctivă⁵) și orchestrală, somptuozitatea sonoră și expresivă. Deși au consolidat realizările stilistice ale lui Moniuszko, celor doi compozitori le-a lipsit măiestria și viziunea de a lega aceste cuceriri de cele mai înalte culmi ale muzicii europene, în efortul de a scoate muzica poloneză din anonimat. Însă, după standardele contemporane, limbajul lor muzical era anacronic.

Poate cei mai originali compozitori ai epocii sunt Juliusz Zarębski (1854-1885) și Eugeniusz Pankiewicz (1857-1898), ambii cu un destin frânt prematur datorat tuberculozei. Pianist desăvârșit, Zarębski a fost unul dintre elevii favoriți ai lui Liszt, care i-a deschis, totodată, și orientarea către compoziție. Unele dintre creațiile sale, în special *Piano Quintet* și piesa pentru pian *Les Roses et les Épines* utilizează tehnicile armonice de influență wagneriană, încadrate într-un stil pianistic influențat de Chopin și Liszt.

Pankiewicz a compus, în special, miniaturi vocale, însă limitându-se doar la stilizări ale melodiilor populare, la care adaugă acompaniament pianistic. Cu toate acestea, creația sa demonstrează o atentă căutare în domeniul armoniei, unde modalismul îi oferă noi perspective, fără să excludă disonanțele, de neconceput în sistemul tonal tradițional.

Unii creatori au optat pentru o carieră de virtuozii, ce nu le-a permis aplecarea totală către sfera compoziției. Henryk Wieniawski (1835-1880) a fost unul dintre violoniștii de marcă ai timpului său, recunoscut, deopotrivă, în Europa și Statele Unite ale Americii, care și-a concentrat încercările componistice exclusiv către instrumentul care îi conferise celebritatea. Creația sa cuprinde miniaturi pentru vioară și pian și două concerte pentru vioară și orchestră.

⁴ Didier van Moere, *Karol Szymanowski*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 2008, p. 34.

⁵ *Idem*.

Traseul lui Jan Paderewski (1860-1941) a fost diferit. Înainte de a se afirma ca instrumentist concertist, a manifestat preocupări ambițioase în domeniul componistic, ce au continuat și în paralel cu activitatea interpretativă. Lucrările sale nu sunt dedicate în exclusivitate propriului instrument, ci a abordat și genul orchestral (*Symphonie* – 1909) și chiar operistic (*Manru* – 1901). Deși s-a bucurat de o formare muzicală temeinică, obținută în Germania (a studiat cu Friedrich Kiel și Heinrich Urban) și în ciuda unei inteligente asimilări a muzicii predecesorilor săi, în special Chopin și Wagner, limbajul lui Paderewski nu se pretinde a fi o întruchipare a reînnoirii muzicii poloneze.

Alți compozitori din acea perioadă sunt Gustaw Roguski (1839-1921), Antoni Stolpe (1851-1872), Roman Statkowski (1859-1925) și Henryk Jarecki (1846-1918), ale cărui opere (*Midowe*) manifestă influențe wagneriene, atât în ceea ce privește concepția muzical-dramatică generală, cât și în frazarea detaliată, amplă.

Din punct de vedere stilistic, lucrările compozitorilor polonezi de la finalul secolului al XIX-lea se plasează pe o linie conservatoare, arareori trecând dincolo de Schumann sau Mendelssohn Bartholdy. Aparte de atitudinea ostilă a publicului pentru orice încercare de inovare la nivelul limbajului, tentativele individuale nu au reușit să constituie decât o slabă ornamentare a unei direcții generale conservatoare.

Singurele excepții de la contextul general stilistic rămân liedurile lui Eugeniusz Pankiewicz, ce relevă o abordare mai îndrăzneță în tratarea armonică și, mai mult decât atât, creațiile lui Juliusz Zarębski, a cărui muzică prefigurează în unele momente Impresionismul. Cu toate acestea, nici unul dintre ei nu a deținut o influență decisivă asupra dezvoltării muzicii poloneze. Situația se va schimba odată cu generația următoare de compozitori, cum ar fi Karłowicz și Szymanowski, a căror creație se va extinde până la jumătatea secolului XX.

Eșecul revoluției de la 1830 a avut un impact radical asupra vieții muzicale poloneze, Varșovia – recunoscută la acea vreme drept capitala culturală a națiunii – fiind supusă unor represii aspre. O dată cu închiderea de către ocupanții ruși a *Central Music School*, *Warsaw Music Conservatory* și *Wielki Teatr*, Polonia a pierdut cele mai importante instituții muzicale, ce a avut drept rezultat o stagnare din punct de vedere muzical, care s-a întins pe durata următoarelor șapte decenii. Cu toate acestea, învățământul muzical polonez a supraviețuit, fie prin transferul său în mediul privat, fie prin intermediul societăților muzicale alcătuite din muzicieni amatori.

Fondarea *Institutului Muzical din Varșovia* în 1861 a deschis o nouă etapă în dezvoltarea învățământului muzical polonez, concentrat pe două arii majore: cea a formării de profesori în domeniul muzical și cea didactică propriu-zisă, ce acoperea domeniile de bază ale muzicii. Alături de sfera educațională, Institutul organiza concerte ale formațiilor corale, camerale și orchestrale de amatori, precum și recitaluri ale studenților, activitate care va înceta în 1871, fiind preluată de *Warsaw Music Society*.

Apolinary Kątski, fondatorul institutului, a alcătuit un corp profesoral reunind compozitorii polonezi cei mai importanți, creând, astfel, o instituție de elită, demnă de a fi comparată cu marile conservatoare europene. La sfârșitul secolului activau în Institutul Muzical din Varșovia violonistul Stanisław Barcewicz (1858-1929), pianistul Aleksander Michałowski (1851-1938), dar și Władysław Żeleński sau Noskowski. Żeleński a fost pentru o vreme succesorul lui Moniuszko la catedra de compoziție, urmând ca în 1881 să reorganizeze Conservatorul din Cracovia. Va fi înlocuit cu Noskowski, ce predă, de asemenea, contrapunct și teorie. Noskowski devine figura dominantă a pedagogiei muzicale varșoviene, metoda sa fiind fundamentată pe studiul contrapunctului.

În ciuda acestor cuceriri semnificative în domeniul învățământului artistic, tendința muzicală a Poloniei rămânea conservatoare. Repertoriul Operei din Varșovia era dominat de creații italiene, completat de opere franceze ca *Faust* (Charles Gounod) sau *La Juive* (Fromental Halévy). Operele lui Wagner erau aproape necunoscute publicului polonez, înainte de anul 1900 doar două producții fiind montate pe scena din Varșovia: *Lohengrin* în 1879 și *Tannhäuser* în 1883. Abia în 1903 se puna în scenă *Die Walküre*, iar în 1908 *Der fliegende Holländer* și *Die Meistersinger von Nürnberg*, restul lucrărilor fiind prezentate publicului abia în anii de după Primul Război Mondial. În schimb, opereta franceză și germană ocupau un loc deloc neglijabil.

„Muzica avea, până la acea vreme și în anumite limite, drept unic *raison d'être* un manifest politic indirect ce își dorea să întărească simțul identității naționale și păstrarea limbajului polonez... dar pe care compozitorii ce au urmat lui Moniuszko nu l-au putut egala cu cel german, rus, francez sau italian afirmat de contemporanii lor. La vremea în care muzica europeană se bucura de una dintre perioadele sale de glorie, muzica poloneză cunoștea cea mai grea perioadă din istoria sa.”⁶

1.2. Începuturile școlii muzicale poloneze moderne

În 1908, criticul polonez Wilhelm Feldman scria despre mișcarea literar-artistică nou apărută la acea vreme, cunoscută sub denumirea de *Młoda Polska* „*Młoda Polska* a reprezentat o mare revigorare. O reînviore a artei, revelația spiritului și, în același timp, o profetizare a păstrării independenței Poloniei. (...) Liderii acestei generații conduc Polonia prin intermediul întâlnirilor artistice; în aspirații și creație, ei visează la o Polonie vie, iar când în 1905 o furtună istorică vuia în Est (revoluția din 1905 din Rusia) și cu o suflare fierbinte înghițea cea mai mare parte a Poloniei, mai mult decât un singur visător a realizat că în acel moment sosise ziua reîncarnării”⁷. Afirmările lui Feldman reprezintă o subtilă ilustrație a situației socio-artistice poloneze de la intersecția celor două secole.

Prin analogie cu *Junges Deutschland* și *Nordic Resistance Movement*, sintagma *Młoda Polska* a deținut un sens mai larg, desemnând mișcarea modernă manifestată printre literații

⁶ Ludwik Erhardt, *op. cit.*, pp. 47-48, *apud* Paul Thomas Hebda, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷ Mateusz Gliński, *Młoda Polska w Muzyce (Na Marginesie 25-Lecie Powstania)*, *Muzyka* 4-6, 1931, p. 189, *apud* Paul Thomas Hebda, *op. cit.*, p. 71.

polonezi încă din anul 1880, deși termenul a fost utilizat pentru prima dată abia în 1889. Interesant este de remarcat faptul că utilizarea expresiei *Młoda Polska* în scopul identificării unui fenomen artistic particular se regăsește doar în sfera muzicală. Nu există denumiri cu utilizare specifică, cum ar fi *Young Poland in Art*, *Young Poland in Painting* sau *Young Poland in Literature*. Singura denumire utilizată cu referire la aceste domenii artistice este „literatura, arta sau pictura din Perioada *Young Poland*”.

De altfel, majoritatea denumirilor de acest tip, reprezenta o „umbrelă” pentru o largă diversitate de stiluri, legate între ele foarte subtil prin reacția lor virulentă împotriva Pozitivismului generației anterioare, precum și prin răspunsul entuziast la noile mișcări artistice manifestate în Europa de Vest. În 1880, legăturile Poloniei cu direcțiile principale de dezvoltare artistică ale Europei au fost reînnoite, după două decenii de relativă izolare, ce au urmat insurecției de la 1863. Traduceri ale scrierilor lui Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Auguste Rimbaud și Paul Verlaine au început să fie publicate în jurnale ca *Życie*, editat de unul dintre pionierii mișcării *Młoda Polska*, Zeron Przesmycki, astfel poezia franceză modernă devenind un factor determinant în traseul pe care poetica poloneză l-a schițat începând cu 1890.

În unele privințe, poeții polonezi se apropie la nivel stilistic mai mult de simbolismul rus decât de cel francez, în ciuda absenței unei influențe directe din partea Rusiei. La fel ca Konstantin Dmitrievici Balmont, Aleksandr Blok sau Veaceslav Ivanovici Ivanov, polonezii au transferat teoriile simboliste în zonele religioase și mistice proprii, unde la *forêt de symboles* era în egală măsură filozofie și tehnică literară. În volumul *A history of Polish Literature* (London, 1964), Czesław Miłosz sublinia faptul că „o criză spirituală reprezenta centrul mișcării, iar influențele lui Schopenhauer și Nietzsche, cu impact covârșitor în lumea artistică din vestul Europei din acea vreme, și-au adus și ele aportul în cultura poloneză”⁸. Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, ambii autori au fost traduși în limba poloneză, devenind energia motrică a tuturor cercurilor literare.

Estetica „deziluziei” – ce atrăgea la acea vreme o mare parte dintre poeții mișcării *Młoda Polska*, adesea exprimată într-o manieră melodramatică extravagantă la nivel imagistic – a fost clar articulată de Artur Górski, una dintre figurile marcante ale grupării. „O deziluzie față de viața societății și a produsului său tipic, un filistinism modern, față de legăturile dintre individ și aceea societate slăbită; a crescut dezgustul și protestul împotriva banalității și a existenței fără suflet a masei organizate... Mințile mai profunde și mai sensibile, după ce și-au pierdut respectul pentru filistinism și atracția pentru mișcările sociale, încep să se retragă din viața mondenă și să caute alte valori, mai durabile...”⁹.

Muzica poloneză a secolului XX a fost strâns legată de cele două războaie mondiale și a consecințelor acestora, marcate, în mod special, la nivel socio-politic. La începutul secolului XX,

⁸ Czesław Miłosz, *A History of Polish Literature*, London, University of California Press, 1969, p. 123.

⁹ *Idem.*

Polonia ca țară independentă încă nu exista, fiind divizată în Rusia, Prusia și Germania. Ca urmare, viața muzicală a înregistrat o stagnare, reprezentanții săi fiind blocați într-o zonă conservatoare.

După câteva tentative de fondare a unei orchestre permanente – printre alții de Dobrzyński și Noskowski – în 1901, este înființată Filarmonica din Varșovia, oferind astfel publicului din capitală prima orchestră simfonică și, totodată, punctul cheie al unui nou traseu stilistic în muzica poloneză. Forța motrică din spatele acestui nou curent a fost tânărul dirijor Emil Młynarski, ulterior devenit directorul Conservatorului din Varșovia. Cu ajutorul fondurilor obținute din surse private, a construit o clădire cu o sală mare pentru concerte simfonice și o sală destinată concertelor camerale. Orchestra simfonică era inițial constituită din instrumentiști străini, însă curând includea muzicieni valoroși, care treptat au obținut o recunoaștere internațională, printre care și Paweł Kochański.

Deși a reprezentat un imbold important în revigorarea vieții muzicale a capitalei, politica managerială a Filarmonicii varșoviene promova mai degrabă un repertoriu accesibil auditoriului, plasat astfel inevitabil pe o direcție conservatoare, spre dezamăgirea tinerilor compozitori ce sperau ca instituția să promoveze în muzica poloneză acele tendințe progresiste afirmate în muzica europeană. Reuniți sub țelul comun de a reactualiza cultura muzicală autohtonă prin racordarea ei la stilurile europene contemporane, patru compozitori – Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto și Karol Szymanowski, studenți la clasa de compoziție a lui Noskowski, s-au reunit într-o grupare ce a aderat la mișcarea generală numită *Młoda Polska* (*Tânără Polonie Muzicală*). Denumirea grupării nu se referă doar la o perioadă și o mișcare specifică din istoria muzicii poloneze, ci și la asocierea dintre cei patru compozitori ce au activat la începutul secolului XX, în special între anii 1905-1912. Prin urmare, *Młoda Polska*, a devenit un fenomen istoric, reprezentând în egală măsură „un fapt și un mit în muzica poloneză”¹⁰.

La jumătatea anului 1905, Szymanowski mergea la Berlin, unde va face cunoștință cu cel care va deveni unul dintre prietenii săi cei mai apropiați și cu ajutorul căruia va compune cea mai mare parte a lucrărilor orchestrale, dirijorul Grzegorz Fitelberg. Cu trei ani mai mare decât Szymanowski, Fitelberg își avea rădăcinile într-o veche familie de evrei din Letonia și studiasse vioara și compoziția la Institutul de Muzică din Varșovia. Activitatea sa de dirijor a fost impulsionată de intersecția celor două veleități, în stagiunea 1904-1905 dirijând prima sa *Simfonie în mi minor* la pupitrul orchestrei filarmonice din Varșovia, unde activa ca violonist. În anii următori se stabilea la Berlin, unde îl cunoaște pe Ludomir Różycki, ce se instalase aici încă din 1904.

Născut într-o familie de muzicieni, ambii cu studii la Institutul de Muzică din Varșovia, Różycki a trăit într-un cămin în care viața muzicală era deosebit de activă, printre obișnuiții vizitatori ai familiei numărându-se Paderewski, Aleksander Michałowski sau Bercewicz. A studiat la institutul din Varșovia pianul cu Michałowski, teoria cu Gustaw Roguwski și Michał Biernacki și

¹⁰ Paul Thomas Hebda, *op. cit.*, p. 72.

compoziția cu Zygmunt Noskowski. Încă de la vârsta de douăzeci de ani se remarcă în sfera componistică cu poemul simfonic intitulat *Stańczyk*, pus în scenă de Emil Młynarski la pupitrul Filarmonicii din Varșovia. Câteva luni mai târziu, cucerea medalia de aur a Institutului cu lucrarea *Ballade op. 18 for piano and orchestra*. După absolvirea institutului și-a continuat studiile cu Engelbert Humperdinck la *Akademie der Künste* din Berlin în 1904-1907.

Tot la Berlin își stabilise domiciliul un alt discipol al lui Noskowski, Apolinary Szeluto, ce începuse studiul pianului încă de la vârsta de 9 ani. Formarea muzicală și-a realizat-o sub îndrumarea lui Stanisław Eksner, directorul conservatorului local, ulterior urmând o educație cu dublă formare: în domeniul Dreptului (Universitatea din Varșovia între 1902-1905) și Conservatorul. A studiat teoria cu Michał Biernacki, armonia cu Marek Zawirski, fiind apoi acceptat la clasa de compoziție a lui Zygmunt Noskowski.

Cei patru compozitori polonezi aflați pe teritoriu străin s-au reunit sub același ideal: desprinderea de conservatorismul muzical existent în spațiul componistic varșovian și promovarea unor valori de o modernitate care la acea vreme se regăsea „încarnată” în Richard Wagner și, mai mult, în Richard Strauss, ce reprezentau principalele repere ale tinerilor creatori. Astfel, gruparea *Tânăra Polonie Muzicală (Młoda Polska)* a devenit în mod indisolubil legată de corespondențele sale din celelalte arte, poezii, scriitorii, pictorii și muzicienii, mișcarea amplă din cultura poloneză exercitând în mod reciproc o importantă influență. Întâlnirile artiștilor aveau loc în „kawiarnias”, echivalente celebrelor cafenele parisiene *Deux Magots* sau *Flore*, cunoscute ca locuri de întâlnire ale elitei literare și intelectuale.

Celor patru fondatori ai grupării *Tânăra Polonie* li s-a alăturat, ulterior, Mieczysław Karłowicz (1879-1909). Provenind dintr-o familie veche nobiliară polono-lituaniană – tatăl său deținea un rol proeminent în activitățile *Warsaw Music Society* –, acesta a studiat vioara cu Stanisław Barcewicz, fără a avea, însă, aplombul necesar angajării într-o carieră concertistică. În 1895 își începea studiile de filosofie și muzică la Berlin, unde a lucrat cu Heinrich Urban – fidel, ca și Noskowski, marilor forme clasice, însă mult mai deschis inovațiilor.

Din aproape toate punctele de vedere, Karłowicz era antipolul lui Szymanowski. Se bucura de o educație muzicală mai completă, respectând marile figuri ale antecesorilor ca Bach și Beethoven, însă, spre deosebire de Szymanowski, nu îi considera repere pentru stilul propriu. Romanticii sunt cei care exercită o atracție mult mai mare datorită viziunii acestora, mult eliberată de normele formale.

Iubitor al poeziei poloneze aparținând colegilor din cadrul „mișcării”, muzica lui Karłowicz, ce are la bază textul poetic, este mult mai „rece, taciturnă, puritană”¹¹, decât cea a lui Szymanowski, ce denotă un spirit monden, seducător, bucurându-se de plăcerile vieții.

¹¹ Didier van Moere, *op. cit.*, p. 93.

Karłowicz s-a dedicat aproape în exclusivitate creației pentru orchestră, având drept reper lucrările compozitorilor Richard Strauss, Richard Wagner, Piotr Ilici Ceaikovski, și mai puțin Johannes Brahms și Max Reger. Lucrările sale sunt încadrate în marea lor majoritate în specia poemului simfonic programatic. Deși tradiționalist în lucrările sale timpurii, poemele sale simfonice demonstrează o înțelegere a limbajului muzical al *Neue Deutsche Schule*, fenomen rar în muzica poloneză a timpului. „Există paralele evidente între ideile filozofice subliniate în unele dintre aceste poeme, în special din *Eternal Songs* (*The song of eternal longing*, *The song of love and death* și *The song of the cosmos*) și *Tristan und Isolde* de Wagner, paralele ce se extind și la nivelul limbajului muzical. De asemenea, poemele simfonice au asimilat, în mod evident, atât tehnica armonică wagneriană, cât și modalitățile de tratare tematică utilizate de Liszt, însă, ca și în cazul primelor schițe orchestrale ale lui Szymanowski, cele mai importante afinități sunt cu creația lui Strauss. Karłowicz însuși recunoștea că primul dintre poemele sale, *Returning Waves* (1903-1904) a fost inspirat de *Tod und Verklärung* și amprentele straussiane sunt prezente în toate poemele de mai târziu (este nevoie doar de o comparație între debutul lucrărilor *Stanisław and Anna Oświęcimów* și *Ein Heldenleben*)”¹². Cu toate acestea, în ciuda tuturor acestor influențe, poemele simfonice dețin o individualitate proprie și dovedesc o concepție armonică și structurală elaborată. Sunt singurele lucrări publicate în Polonia în prima decadă a secolului XX ce pot sta, la nivel valoric, alături de *Uvertura de concert* a lui Szymanowski.

Creația compozitorilor aparținând grupării, deși bogată și valoroasă, s-a confruntat cu o dificultate greu de surmontat la acea vreme, cea a publicării partiturilor, proces cu important impact asupra răspândirii și popularizării muzicii. Eforturile individuale ale creatorilor nu au avut niciun rezultat, cele mai multe compoziții rămânând în stadiul de manuscris până în momentul în care prințul Władysław Lubomirski, el însuși cu preocupări componistice (un poem simfonic publicat la *Breitkopf und Hertel* în 1904 și o operetă interpretată în primă audiție la Viena în 1912), devine susținătorul financiar al grupului *Młoda Polska*. Cu ajutorul financiar al acestuia, compozitorii entuziaști au înființat la Berlin o companie proprie, *Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich*, al cărei principal obiectiv era, alături de publicarea compozițiilor membrilor săi, ajutorul reciproc și promovarea concertelor cu repertoriu de muzică nouă, obținerea independenței față de impresari și casele de editură de la acea vreme.

În 1905, primele publicații au fost compozițiile lui Różycki, Karłowicz și Szeluto. În 1906 au văzut lumina tiparului cele *Nouă preludii op. 1* ale lui Szymanowski, iar *Sonata pentru vioară și pian op. 9*, compusă în 1904-1905, a fost publicată abia în anul 1911.

¹² Jim Samson, *The Music of Szymanowski*, London, Kahn&Averill, Pro/Am Music Resources Inc., New York, White Plains, 1990, p. 19.

Primul din cele trei concerte publice desfășurate sub egida *Spółka Nakładowa*, prin care cei patru reprezentanți ai culturii muzicale poloneze luau cu asalt conservatorismul varșovian, deși programat pentru octombrie 1905, a avut loc la 6 februarie 1906 la Filarmonica din Varșovia. Cel de-al doilea avea loc la Berlin în 30 martie a aceluiași an, iar ultimul la 19 aprilie 1907. Inițial, intenția organizatorilor a fost reluarea concertului la Berlin, Leipzig, Viena și Paris, însă proiectul nu s-a materializat.

Concertul s-a desfășurat sub bagheta lui Fitelberg, care dirija propria compoziție, *Pieśń a sokole*, lucrarea lui Różycki, *Bolesław śmiały* (după un poem de Wyspiański) și *Uwertura koncertowa E-dur* a lui Szymanowski (ulterior reorchestrată – în 1912) și publicată de *Universal Edition* cu număr de ópus 12), dar și *Andante for orchestra* a prințului mecena Władysław Lubomirski. Alături de *Uwertura koncertowa E-dur*, din creația lui Szymanowski au fost incluse în program și *Variations on a Polish Theme op. 10* și *Etude in B flat minor op. 4 no. 3*, interpretate de Henryk Neuhaus. Lucrările înscrise în programul concertului reprezentau o dăruire a *status quo*-ului generației anterioare, încorporând multe dintre noile și provocatoare inovații în creația muzicală, descoperite de tinerii compozitori în călătoriile lor de studii.

Publicul (în care se afla și Noskowski) se reducea în mare parte la profesori și studenți ai *Institutului de Muzică*. Reluarea concertului trei zile mai târziu în fața publicului larg s-a bucurat de aprecierea criticilor, fiecare dintre cei care au consemnat evenimentul considerându-l „un moment al renașterii muzicii poloneze, ce îi permitea acesteia o poziție demnă în fața compozitorilor de prestigiu ai forțelor ocupante. Din acest motiv, Tadeusz Godecki își intitula articolul *Arta și politica*, aclamându-și indignarea: «Am avut noi până în prezent o muzică poloneză? Din păcate nu! Am avut Chopin, Moniuszko, am avut Żeleński, Gall [Jan Karol, 1856-1912], Noskowski, însă nu am avut muzică poloneză decât ca școală sau curent. Încercarea de unificare, de organizare a acestei asociații nu este ea demnă de cea mai înaltă apreciere, mai ales când survine într-un moment decisiv? Și cum și-a primit societatea tinerimea, ce s-a așezat sub aripa sa protectoare? Printr-o indiferență rece! Abia o mână de oameni a fost prezentă la concert!»¹³

Printre criticii prezenți la eveniment se numără și Feliks Starczewski (critic și compozitor ce publica sub pseudonimul Jan Tetera), a cărui cronică în jurnalul *Lutnist*a aprecia talentul tinerilor compozitori, „prevestindu-le pentru viitor cele mai strălucitoare speranțe”¹⁴. Totodată, acesta sublinia motivul din spatele fondării asociației *Spółka Nakładowa*, recunoscând noile trasee stilistice pe care compozitorii se străduiau să le deschidă prin muzica pe care o produceau.

¹³ *Wédrowiec*, 1906, nr. 6, CGS I, p. 76, *apud* Didier van Moere, *op.cit.*, p. 89.

¹⁴ Jan Tetera, *Koncert stowarzyszenia Młodych Artystyczny 2* (8 XI 1905): 41, *apud* Paul Thomas Hebda, *op. cit.*, pp. 158-159.

Criticile pozitive au fost însoțite și de reacții negative, ce dovedeau neînțelegerea noilor modalități de exprimare sonoră, punând, totodată, în balanță valoarea creatoare a celor patru compozitori. După concertul de la Varșovia, membrii asociației *Spółka Nakładowa* s-au separat: Szeluto, Fitelberg și Neuhaus au revenit imediat la Berlin, Różycki a rămas pentru puțină vreme în Varșovia, ulterior urmând să ia și el drumul Berlinului, iar Szymanowski, după o scurtă reîntoarcere acasă, se stabilea la Lwów, în estul Poloniei.

La o privire generală asupra activității concertistice desfășurate sub egida *Spółka Nakładowa* și a reacțiilor criticilor vremii asupra celor trei evenimente, putem sublinia câteva aspecte: în 1906, lucrările tinerilor compozitori s-au bucurat de o primire entuziastă din partea publicului și a criticilor polonezi și mai puțin din partea criticii străine; lucrările cu cea mai bună receptare în 1906 au fost cele în care elementele de factură națională au fost cele mai evidente, iar creațiile mai criticate au fost cele mai îndrăznețe în exprimare (de exemplu, lucrările lui Szeluto); în 1907 aceleași lucrări apreciate cu un an înainte au fost considerate a fi mult prea bogate în disonanțe și orchestrație și lipsite de trăsături specifice naționale.

2. Influența mișcării *Młoda Polska* asupra creației lui Karol Szymanowski

Una dintre trăsăturile frapante ale muzicii lui Szymanowski din prima perioadă a carierei sale componistice este discrepanța stilistică ce există între ópusurile instrumentale și cele vocale. Deși finite din punct de vedere tehnic, compozițiile pentru pian din primii ani sunt lipsite de individualitate stilistică, în comparație cu miniaturile vocale. „Este relativ neobișnuit pentru un compozitor să-și găsească drumul propriu către un stil personal fiind inspirat de un text sau un program, însă acesta va reprezenta aspectul caracteristic al personalității muzicale a lui Szymanowski pe parcursul vieții, acela de a-și descoperi expresia completă ca răspuns la stimuli extra-muzicali.”¹⁵ În afara *liedurilor* și a pieselor destinate pieselor de teatru, majoritatea lucrărilor instrumentale au un fundament programatic explicit, fie de proveniență literară sau din artele plastice, în timp ce unele lucrări instrumentale abstracte dețin un program indirect prin utilizarea unui material sonor de proveniență folclorică.

Influența grupării *Młoda Polska* din domeniul literaturii este mai mult decât evidentă în lucrările lui Szymanowski aparținând acelei perioade. Unul dintre locurile de întrunire pentru poeții din mișcarea *Młoda Polska* a fost Zakopane, localitate situată în munții Tatra în sudul Poloniei. Încă de la începutul secolului, Zakopane își dobândise reputația de centru pentru artiști, în special pentru cei din orientarea boemiană, câțiva dintre membrii grupării *Młoda Polska* avându-și aici rezidența permanentă. Însuși Szymanowski vizitase Zakopane, mai târziu cunoscând aici poeții care au

¹⁵ Jim Samson, *The Music of Szymanowski*, op. cit., p. 34.

deținut o influență covârșitoare în primii ani ai activității sale componistice. Concepțiile sale estetice au fost, fără o explicație evidentă, limitate la cele promovate de mișcarea *Młoda Polska*, fiind cunoscător al literaturii din epoci și culturi diferite. „El însuși a fost un literat, alături de numeroasele eseuri cu tematică muzicală deținând un roman integral *The Ephebe*, al cărui manuscris a fost distrus în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial și proză scurtă neterminată, cum ar fi *Tom, or the Adventures of a Polish Boy on Land and Sea* și *Tale of the Itinerant Juggler and the Seven Stars*. Printre volumele sale preferate erau *Gespräche mit Goethe* de Johann Peter Eckermann și *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* de Friedrich Nietzsche”¹⁶, însă opțiunile sale în ceea ce privește textele utilizate în lucrările vocale relevă afinitățile cu literatura secesionistă vieneză, poezia mistică orientală și mișcarea *Skamander* din poetica poloneză modernă, alături de cea a mișcării *Młoda Polska*. Filozofia și idealurile acestora din urmă l-au influențat în cele mai profunde substraturi ale procesului său creator și, fără îndoială, au reprezentat un factor determinant în conturarea limbajului său muzical de maturitate. Individualitatea liedurilor sale timpurii este datorată, cel puțin în parte, răspunsului nemijlocit al lui Szymanowski la limbajul exuberant și imagistica vie a poezilor din mișcarea *Młoda Polska*, ale căror lucrări au stat la baza majorității opusurilor vocale din prima perioadă creatoare.

Primele lucrări ale lui Szymanowski au avut la bază versurile lui Kazimierz Tetmajer, scriitor ce s-a remarcat ulterior mai degrabă datorită romanelor sale, însă poeziile sale s-au bucurat la acea vreme de o amplă popularitate, în special în rândul tinerilor poeți din gruparea *Młoda Polska*. Szymanowski a compus primul ópus pe versurile lui Kazimierz Tetmajer, *Six Songs*, op. 2 (compuse între 1900 și 1902), cântece care s-au păstrat de-a lungul timpului. Tematica din versurile poezilor noii mișcări artistice poloneze se regăsește din plin în acest ciclu de *lieduri op. 2*: o evadare hedonistă din realitățile brutale ale vieții moderne și atracția irezistibilă către Nirvana sau moarte. O altă trăsătură surprinzătoare a acestor *lieduri* pe versuri de Tetmajer este simplitatea scriiturii, diferită de cea utilizată în miniaturile pentru pian, mult mai complex elaborată. Tehnica este pusă în slujba expresiei, iar intenția creatorului este cea de subliniere a sensului textului poemelor alese prin intermediul unor mijloace simple, dar în același timp profunde.

Alături de *Liedurile op. 2*, Szymanowski a scris și *Three Fragments op. 5* (1903) pe poeme de Jan Kasprowicz, lucrare în care compozitorul optează pentru o scriitură simplă și sobră (regăsită în *op. 2 nr. 2*) în locul extravaganțelor cromatice (din *op. 2 nr. 2*), rezultatul fiind un ciclu de o profundă unitate sonoră și expresivă, implicând o corespondență tematică între *liedurile* componente. Ca și Tetmajer, Kasprowicz și-a petrecut mare parte din timp la Zakopane, poeziile sale fiind inspirate din viața și folclorul regiunii. După căutări îndelungi ale unui stil propriu, își

¹⁶ Jim Samson, *The Music of Szymanowski*, op. cit., p. 36.

găsește zona de exprimare personală prin fuziunea dintre vechile bocete din folclorul popular și propriile concepții filozofice, dintre fervoarea mistică și imagistica violentă inspirată dintr-o fină percepție a existenței tragice, a revoltei și, în același timp, a acceptării stoice a destinului tragic.

Unul dintre cele mai cunoscute seturi de lieduri ale lui Szymanowski este *The Swan op. 7*, compus în 1904, având la bază versurile lui Wacław Berent, unul dintre primii traducători ai lui Schopenhauer în limba poloneză. Atitudinea lui Berent față de mișcarea *Młoda Polska* a fost relativ ambivalentă, însă *The Swan* se încadrează în tematica și imagistica poezilor săi. La fel ca în cazul liedurilor pe versuri de Kasprowicz, *The Swan* demonstrează un interes scăzut pentru structurile complicate, pentru cromatismul de tip wagnerian intens utilizat la acea vreme, mergând pe linia lirică deschisă în ciclul de lieduri *op. 5*. Totodată, ciclul relevă măiestria compozitorului dobândită în ultimele seturilor de *lieduri* în ceea ce privește concepția melodică vocală, precum și cea armonică, dezvoltată pe parcursul anilor ce vor urma și fructificată în lucrările de maturitate din anii 1915. În acest *op. 7*, linia melodică de o desăvârșită eleganță se desfășoară în paralel cu linia basului de un lirism subtil, întregul discurs fiind susținut de un acompaniament complex elaborat, sugerat de subiectul poemului.

În anii ce vor urma, în mod paradoxal, limbajul muzical al lui Szymanowski va deveni din ce în ce mai puțin receptiv la stimulii textuali, fiind influențat tot mai mult de tehnicile specifice muzicii germane moderne, pe care de mulți ani o considerase drumul către viitorul muzicii. În *Four Songs op. 11* folosește versuri de Tadeusz Miciński (compuse între 1904 și 1905), poet a cărui creație a reprezentat cea mai puternică atracție pentru Szymanowski, revenind la poeziile sale în *Liedurile op. 20*, totodată inspirându-i un număr important de ópus-uri. La fel ca Szymanowski, Miciński a fost fascinat de cultura și religiile orientale, acestea influențându-i în mare măsură propriile convingeri mistice esoterice. Deși neîmpărtășite de compozitor, ele au avut un impact determinant în conceperea a două cicluri de lieduri, printre care și *op. 11* – pe versuri extrase din antologia *W mroku gwiazd (În umbra stelelor)*, 1902, a muzicii pentru drama *Kniaz Potiomkin (Prințul Potemkin)* și opera *King Roger*, dar și a unor lucrări orchestrale ca: *Overture in E minor* – inspirată din introducerea la poemul *Witeź Wlast (Cavalerul Vlast)*, *Violin Concerto no. 1* – poemul *Noc majowa (Noapte de mai)* sau *Symphony no. 3* – o traducere a colecției *Wtórny dywan (Al doilea covor)* de Mevlana Jalaluddin Rumi. Despre influența poemelor lui Miciński în *Liedurile op. 11*, Zdzisław Jachimecki afirma: „prin prisma fantasticului ce impregnează aceste poeme, Szymanowski a fost introdus într-o lume a artei cu culori diferite de cele pe care le văzuse până la acea vreme. În caleidoscopul de stele și mări, oameni și spirite, îngeri și dragoni, pagode indiene și catedrale gotice, harpe și privighetori, în care tânărul compozitor s-a cufundat, a avut loc o filtrare a ideilor componistice, iar idealurile artistice ale lui Szymanowski au fost golite, în sfârșit, de șabloane și academism. [...] A fost o experiență spirituală profundă – un eveniment ce avea să fie

decisiv și fundamental în dezvoltarea carierei artistice a lui Szymanowski, cu influență vizibilă chiar și în lucrările din perioada de război ulterioară”¹⁷.

Zdzisław Jachimecki¹⁸, el însuși puternic influențat de limbajul poezilor din gruparea *Młoda Polska*, scria despre primele compoziții vocale ale lui Szymanowski: „Geniul lui Szymanowski a crescut din însuși solul culturii și tradiției Poloniei; și-a pus lângă inimă lucrările poezilor contemporani și astfel a conturat atmosfera spirituală din *Młoda Polska* în propriile compoziții. Prin forța capacității sale creatoare, Szymanowski poate face dreptate creațiilor poetice a patru autori de seamă, Jan Kasproicz, Wacław Berent, Tadeusz Maciński și nu în ultimul rând Tetmajer, corifeul liricii poloneze, poet al iubirii și tristeții, a setei nesfârșite și al intoxicației bahice, ce i-a inspirat cele *Six Songs op. 2*... Tocmai alegerea pe care Szymanowski a făcut-o asupra poemelor relevă nivelul uluitor al subtilității aprecierii sale artistice și dispoziția remarcabilă pentru meditația melancolică. În *Three Fragments op. 5* pe versuri de Kasproicz întâlnim o forță neobișnuită a expresiei dramatice ce izbucnește cu putere, precum și utilizarea unor teme folclorice crescute pe tărâmul fantastic, subiectiv al lumii lui Szymanowski”¹⁹.

Mișcarea *Młoda Polska* în muzică pornește inițial de la aprofundarea tradiției chopiniene și a realizărilor tehnice ale acesteia, dar totodată va reprezenta principalul catalizator al formării direcției moderne a școlii muzicale poloneze. Într-una dintre scrierile sale, *Reminiscences about Szymanowski*, Różycki afirma: „Szymanowski compunea la pian... Mai presus de orice îl iubea și venera pe Chopin și, după muzica lui Chopin, lucrările pentru pian ale lui Scriabin. În perioada în care lucra la prima *Sonată pentru pian (op. 8)* îl găseam frecvent la instrument studiind în detaliu structura pasajelor din Chopin și Scriabin. În muzica acestora vedea și era capabil să descopere secretul stilului pianistic”²⁰.

Stilul impregnat de muzica lui Chopin și Scriabin – acesta din urmă având drept principale caracteristici cromatizarea bogată și acordurile de cvarte – reprezintă trăsăturile dominante ale compozițiilor pentru pian din „perioada Varșovia”: *Variations op. 3* și *op. 10*, *Studies op. 4* și *Piano Sonata op. 8*.

¹⁷ Zdzisław Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Krakau, Instytut Wydawniczy Sztuka, 1927, p. 15.

<http://www.karolszymanowski.pl/watch-listen/songs/four-songs-to-words-by-tadeusz-micinski-op-11-1904-1905/>

¹⁸ Zdzisław Jachimecki (Lwów, 7 iulie 1882 – 27 octombrie 1953, Kraków) a fost specialist în domeniul istoriei muzicii, compozitor, profesor la *Jagiellonian University* și *Kraków Music Academy*, membru al *Polish Academy of Learning*. https://en.wikipedia.org/wiki/Zdzis%C5%82aw_Jachimecki

¹⁹ B. M. Maciejewski, *Karol Szymanowski. His Life and Music*, London, Poet's and Painter's Press, 1967, p. 26.

²⁰ *Ibidem*, p. 27.

BIBLIOGRAFIE

- BELZA, Igor – *Karol Szymanowski*, Moskva, Editura Muzaka, 1963
- ERHARDT, Ludwik – *Music in Poland*, Warshawa, Interpress Publishers, 1975
- EWEN, David – *The World of Twentieth Century Music*, USA, Editura Prentice-Hall, 1968
- GLINSKI, Mateusz – *Młoda Polska w Muzyce* (Na Marginesie 25 – Lecie Powstania), 1931
- HELMAN, Zofia – *Karol Szymanowski and his work*, Editura Elzbieta Szczepanska-Lange, 2006
- ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1998
- LISCHKE, André – *Karol Szymanowski*, în *Guide de la mélodie et du lied*, Paris, Editura Fayard, 1994
- LISSA, Zofia – *Polish Romanticism and Neo-romanticism*, Texas, Editura Stefan Zarociński, 1987
- MACIEJEWSKI, B. M. – *Karol Szymanowski. His Life and Music*, London, Poet's and Paiter's Press, 1967
- Milosz Czesław – *A History of Polish Literature*, London, 1969
- MOERE, van Didier – *Karol Szymanowski*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 2008
- NATTIEZ, Jean-Jacques – *Istoria muzicologiei și semiologia istoriografiei muzicale (Histoire de la musicologie et semiologie de l'historiographie musicale)*, Iași, Editura Artes, 2005
- RANDEL, Don Michael – *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, 1986
- SAMSON, Jim – *Music in Transition*, New York, Oxford University Press, 2002
- SAMSON, Jim – *The Music of Szymanowski*, New York, Pro/Am Music Resources Inc, 1990
- SCHONBERG, Harold C – *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1997
- TIMARU, Valentin – *Analiza muzicală între conștiința de Gen și conștiința de Formă*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 2003
- *** *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1984
- *** Larousse – *Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000

WEBOGRAFIE

www.culture.pl

Zofia Chechlińska, *Lessel, Franciszek*, Oxford Music Online, varianta html offline

http://www.chopin.org/articles/Polish%20Folk%20Music%20and%20Chopins%20Mazurkas_Gorbaty.pdf

<http://www.erikchisholm.com/menandmusic/szymanowski.php>

<http://www.karolszymanowski.pl/watch-listen/songs/four-songs-to-words-by-tadeusz-micinski-op-11-1904-1905/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Zdzis%C5%82aw_Jachimecki

O SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA PERCEPȚIEI MUZICALE DIN PERSPECTIVA INTERPRETULUI


Conf. univ. dr. **Veronica Gaspar**

Universitatea Națională de Muzică, București

Abstract: Over the technical relationship between sounds, the western-style music performer has to build the emotional expression through logic unities equivalent to words of a discourse undergoing several temporal and spatial hypostases in the way from the composer to the last participant to the musical process, the listener (Imberty 2004). Numerous trials aiming at an objective analysis comprise beside traditional musical structures also ad hoc "meaning units" extracted from imagery, memory cues or gesture. Hence, we can observe severe discrepancies between the performer internal representation and the objective sub-compounds issued from the researches studies in fashion added to the olden contradictions between the holistic perception of the music of the performer and the steps of his practical action.

Keywords: Performers, analysts, meaning units, *Ethos*, musical signification.

Introducere¹

ifcultatea de sistematizare teoretică a interpretării muzicale pornește de la dubla ipostază a interpretului: receptor, dar totodată și creator. Astfel, analiza devine tributară, fie sferei culturale în care regăsim semnificația muzicală, fie mecanismelor neuro-psihologice stimulate de fluxul sonor. Muzica este percepută mai ales prin nivelul său supra-segmental, în vreme ce interpretarea obișnuită cere o abordare sintagmatică, la un nivel strict fonemic-morfemic. Interpretarea muzicală este în centrul unor procese diverse: comunicare, cultură(i), emoție, limbaj etc., care înconjură o schemă, ce o pune în mijlocul unui flux care merge de la ideea cuiva (compozitor) la public. Rolul său a fost evidențiat în istoria omenirii de **invocare** (a unui principiu transcendent), de **evocare** (a unui ținut/ unui ideal/ unei persoane dragi etc.) și de **trezire** a unei reacții emoționale. Triada clasică compozitor-interpret-public a suferit modificări importante de-a lungul secolelor. Interpretul muzical, autor al muzicii sau nu, transmite întotdeauna posterității indicii semnificative despre mediul său cultural, ce stabilește criteriile și parametrii în care se încadrează o muzică „potrivită”.

Relația dintre compozitor și interpret are nevoie de o legătură intermediară, menită să transmită cu acuratețe intențiile compozitorului. Primele „partituri” jucau mai ales rolul de transmițători ai mesajului de dedesubtul muzicii aparente. Se presupune că gravările *Churinga* sau

¹ Acest eseu face parte dintr-o expunere mai amplă prezentată la Universitatea din Auckland în cadrul Simpozionului Internațional de Științe ale Interpretării (ISPS) în decembrie 2009.

Discurile Phaistos erau, mai mult sau mai puțin, îndrumare pentru ritualuri mai complexe, iar neumele Evului Mediu european ce însoțeau un text sacru² doar schițau un contur, în mare.

Era muzicii scrise influențează, așadar, percepția muzicală și mărește distanța dintre teoreticienii și practicienii muzicii. Primul argument referitor la diferența dintre „muzică în cuvinte” și „muzică în sunete” este dat de structura creierului uman. Dacă muzica este predominant situată în emisfera dreaptă, loc al gândirii analogice, cultura scrisă a schimbat tipul activității intelectuale către cea digitală, în emisfera stângă, favorizând înghețarea timpului (ceea ce Michel Imberty numea „reificare”)³ și hipertrofiind influența spațiului.

După Michel Imberty, muzica este creată și re-creată în cadrul producerii ei și realitatea muzicală presupune o neîncetată schimbare de forme; forma muzicală fiind doar un moment al unei tranziții. Ambiguitatea și fluența temporală nu se poate fixa într-un cadru. „Sunetele nu sunt substanțe, ci procese”, declarase același autor. De fapt, nicio notație nu poate asigura transmiterea tuturor intențiilor compozitorului. Aserțiunea este un loc comun printre interpreți, dar nu în aceeași măsură și pentru muzicologi.

În ultimele decenii – de la primele cercetări ale lui Carl Seashore până la cele mai recente studii neuro-imagistice – comportamentul interpretului (gest sau emfază) și efectele acestuia asupra publicului au devenit una dintre preocupările importante ale cercetării științifice. Faptul că expresia muzicală se sustrăgea unei încadrări riguroase a provocat numeroase încercări de a găsi, dacă nu „obiectivitate”, măcar un număr de elemente controlabile ale acestui incitant fenomen, pentru a compensa tradiționalele abordări analogice, bazate pe intuiție holistică. Aceste abordări, legate de semnale estetic-sociale⁴, recurg la analogii de o complexitate variabilă pentru definirea expresiei muzicale. Ca o consecință, preocuparea pentru obiectivitate duce la numeroase încercări de a asigura și dimensiunea logică a aserțiunilor.

Revoluția pe care tehnica imagistică a adus-o în cunoașterea creierului uman a stimulat și analiza receptării și expresivității muzicale. Nu doar ceea ce se poate măsura, dar și zone mai ambigue ca influențele stilistice sau factorii declanșatori de emoții au început să fie discutați în termeni de discipline computaționale⁵. Cu precădere acele „mici deviații” în metrică, dinamică și timp din interpretările în timp real pe care Gisèle Brelet⁶ le considera mărci inefabile a talentului muzical au devenit subiecte de analiză minuțioasă, în conformitate cu progresele tehnologiilor imagistice. Aceste studii, experiențe etc. implică un număr mult mai mare de teoreticieni ai muzicii, decât de interpreți propriu-zis.

² André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, Paris, Editions Michel Albin, p. 188.

³ Michel Imberty, *Aspecte ale timpului în creația muzicală*, în *Musicae Scientiae*, vol. 8, nr. 2, 2004, p. 7.

⁴ Pierre Guiraud, *La Sémiologie*, Paris, P.U.F., p. 43.

⁵ Caroline Palmer, *Music Performance*, în *Rev. Psychol.*, 1997, p. 121.

⁶ Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice*, Paris, P.U.F., 1951.

Folosim termenul „teoretician” (termen, de fapt, apropiat doar pentru ultimele 2-3 secole) pentru a desemna o largă categorie de non-interpreți implicați în problematica interpretării. Noțiunea acoperă nu doar teoreticieni ai muzicii, ci și diferite alte profesii: medici, specialiști în computere, psihologi și lista rămâne deschisă.

În pofida spectaculoasei dezvoltări tehnologice, sau poate din cauza acesteia, abordarea cognitivă nu pare a avea o influență semnificativă asupra practicii instrumentale. Mai mult, se pare că în contrast cu minuțiozitatea cercetării teoretice, practica demonstrează o tendință în creștere de a evita rigoarea. Într-adevăr, multe din interpretările recente, unele susținute chiar de artiști celebri, reînviu stilul diletant de la începutul secolului trecut izvorât din emoția nemijlocită, stil ce permite inadvertențe greu de imaginat acum 2-3 decenii ca: tempo-uri excesive, distorsiuni dinamice, ritmică aleatorie ajungându-se până la neglijențe de text. Un asemenea comportament, deși, evident, nu poate fi generalizat, contrastează cu noile preocupări ale teoreticienilor pentru obiectivitate și rigoare științifică. Astfel, suntem martorii unei crescătoare bariere între teoreticienii și practicienii muzicali, bariere ce au mai multe explicații, dintre care nu poate fi trecută cu vederea cea a limbajului complicat.

O altă cauză importantă a neînțelegerii semnalate mai sus o constituie pierderea privirii de ansamblu în favoarea sublinierii componentelor discursului muzical. În opera sa fundamentală *Emoție și Semnificație în muzică*, Leonard B. Meyer⁷ a identificat trei erori care afectează psihologia muzicii: hedonism, atomism și universalism. Hedonismul este definit: „confuzia experienței estetice cu cântatul senzual (sentimental)”, atomismul ca „încercarea de a explica muzica și a o înțelege ca pe o succesiune de sunete sau grupări de sunete separabile” și universalismul ca „credința că răspunsurile obținute prin experimente sau alte mijloace sunt universale, naturale și necesare”⁸.

Aceste concepții, atitudini și impulsuri comportamentale au fost și sunt valabile și în zilele noastre și nu numai în domeniul psihologiei muzicale. În privința atomismului, numeroase abordări teoretice au tendința să disjunga elemente din fluxul muzical, încercând să creeze din acestea unități de sens în relație cu o sferă presupus superioară. Chiar dacă termenul „superior” este un concept mobil, inter-conexat mediului cultural, se poate constata că ambele accepțiuni rămân valabile: diviziune și atribuire ne-muzicală. Semnificația muzicală a fost stabilită în mare măsură pe baza unui sistem de analogii, coduri etc. și definită potrivit unui anume context cultural. Sursele scrise se referă în cea mai mare măsură la aceste analogii, cu atât mai complicate cu cât cultura este mai complexă. Or interpretarea muzicală este un domeniu în care întotdeauna a fost o deosebire între practica de zi cu zi și discursul asociat, oricât de atrăgător ar putea părea acesta pentru construcțiile

⁷ Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

⁸ *Ibidem*, p. 5.

speculative. Un sistem complicat de analogii și atribuiri sfârșește prin a dezvolta disproporționat teoria, cu prețul îndepărtării practicii propriu-zise de orice suport intelectual.

Este binecunoscut că în zorile umanității, muzica, utilizată pe scară mare în ritualurile sociale făcea parte dintr-o unitate sincretică, în cea mai mare parte dominată de religie, putând fi găsită și în practicile vindecătorilor. Fiecare cultură importantă își dezvoltase propriul sistem de a controla societatea prin muzică și de a controla muzica, orientând-o pe „drumul bun”. Iar „drumul bun” era totdeauna legat de o categorie spirituală, indiferent de mediul cultural. Cele mai multe relatări despre muzica din vechile timpuri se referă în mică măsură la legile muzicale propriu-zise; în schimb găsim multe mărturii, recomandări etc. referitoare la încadrări, semnificații și *timing*. Chiar și utilizarea instrumentelor era presupusă a fi legată de o justificare mistică. Cum am precizat deja, datele antice despre muzică se refereau, de fapt, la sferele asociate și la înveșmântarea sa rituală. Acest fenomen se potrivește atât culturilor muzicale antice, cât și multora contemporane. Informațiile concrete despre muzică au apărut mai târziu, împreună cu perfecționarea culturii scrise, pe măsură ce spiritualitatea societății respective se seculariza. De exemplu, muzica clasică chineză, deși este cunoscută încă din secolul II î.Hr. a dezvăluit detalii tehnice referitoare la ritmuri și dansuri abia în secolul al XVI-lea, odată cu apariția primelor partituri⁹.

Cei mai mulți interpreți contemporani mai păstrează încă un vechi complex de inferioritate în fața teoreticianului. De aici – răspunsurile „corecte” (afirmative) date întrebărilor despre necesitatea disciplinelor teoretice. Totuși, în realitate, foarte puțini admit că ar avea cu adevărat nevoie să studieze forme, contrapunct, istoria muzicii etc. pentru a-și rezolva problemele pe care le consideră cu adevărat stringente.

Astăzi din ce în ce mai mulți studenți din instituțiile muzicale (europene) judecă muzica (și deciziile pe care le iau în materie) în termeni de public larg: „îmi place”, „nu îmi place”, „simt”, „nu-mi spune nimic” etc. O consultare informală asupra necesității disciplinelor teoretice făcută pe mai mulți studenți ai secțiilor instrumentale a dezvăluit un număr mare de respingeri ale oricărei abordări teoretice. Trebuie precizat că întrebările au fost puse în două etape: una – puse de profesor (care, firește a căpătat răspunsul conformist) și a doua – puse de colegi de-ai lor (cu răspunsuri sincere)! Și această duplicitate ne arată că ne confruntăm cu o disonanță cognitivă între ceea ce simte cu adevărat interpretul despre profesia sa și ceea ce „se cuvine” declarat.

Totuși, înainte de a blama studenții pentru atitudinea lor anti-intelectuală, ar trebui să avem în vedere și oferta culturală a școlilor muzicale actuale, așa cum se dezvoltă ele sub imperativul goanei după fonduri. Astfel, se încurajează cu precădere cursurile de scurtă durată susținute de celebrități în defavoarea unui învățământ sistematizat gradual menit să formeze, nu să uluiască.

⁹ Maurice Courant, *Historical Essay on the Classical Chinese Music*, în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol. I, Co-ordination Albert Lavignac, Charles Delagrave, Paris, 1913, p. 78.

Credem că nici excesul de mobilitate nu contribuie la o formare culturală reală. Desigur, asemenea tendințe nu trebuiesc neapărat înlocuite, dar completate cu o abordare mai serioasă a fațetei culturale a educației instrumentale.

Scopul final al prezentului eseu este inițierea unei discuții asupra adâncimii prăpastiei dintre teoretician și practician, subliniind că aceste atitudini opuse – exces sau lipsă de suport teoretic – se înstrăinează în aceeași măsură de problematica interpretării muzicale.

Partitura muzicală

Așa cum am mai afirmat, pierderea tradiției „cheamă” căutarea acelor mijloace care ar putea fi capabile să facă o operă de artă din nou stabilă și predictibilă. Muzica Europei de Vest, caracterizată printr-o continuă schimbare, a impus partituri scrise din ce în ce mai minuțioase și precise. În secolul al XVII-lea și prima parte a secolului al XVIII-lea s-a dezvoltat un sistem de notare care desemna clar doar înălțimile și duratele. Partitura era mai degrabă un ghid general. Alte relații, precum grupări, intensități, agogică, calitatea tonului, niveluri metrice mai mari decât măsura și modele de mișcare, tensiune și relaxare erau nespecificați. Drept care, ambiguitățile din notare au permis interpretului o libertate considerabilă. Am putea presupune că transmiterea emoțională era mai mult sau mai puțin consensuală.

De la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în epoca Romantică, partitura a devenit din ce în ce mai asemănătoare cu o hartă. Pe lângă note au început să apară și să se multiplice și indicații de expresie și de construcție a discursului sonor. Pe măsură ce muzica a evoluat spre o inovație permanentă, partitura va căpăta în cele din urmă importanța unei „Sfinte Scripturi”. Așadar, în aceeași epocă se dezvoltă două tendințe opuse: pe de o parte interpretarea capătă autonomie și prestigiu, pe de alta, se perfecționează textul muzical scris și imperativul respectării acestuia.

Independența interpretării muzicale a fost confirmată în Europa de Vest în scurta perioadă numită „a repertoriului obișnuit de concerte”, din secolul al XVIII-lea până la mijlocul secolului XX, începând cu cântăreții operei renascentiste italiene și urmat din secolele XVII-XVIII de instrumentiști. Coincidență sau nu, interpretarea muzicală a primit statutul său special odată cu „ridicarea” pianului. Împreună cu perfecționarea viorii și cu apariția acestui nou-venit, pianul, instrumentistul secolului al XIX-lea a fost învestit cu vechile atribute ale muzicii sacre, prin abilitățile sale personale ce acționează direct asupra emoției publicului.

Până la ultimul deceniu al secolului XX, partea practică a muzicii a reprezentat cu prioritate elementul hedonist al receptării muzicale. Una din cauze este faptul că publicul contemporan își poate selecta muzica preferată, indiferent de principiile pe care compozitorii sau muzicologii ar vrea să le impună.

În ceea ce privește rigoarea respectării partiturii, așa cum am precizat, ne aflăm în fața unui fenomen relativ nou în istoria muzicii. În secolul al XVIII-lea, de exemplu, intervențiile în textele scrise (adaosuri, reduceri sau modificări) erau nu doar permise, ci și dorite. Mozart l-a omagiat pe Bach în 1775 prin prezentarea unei variante orchestrale ale unor *Fugi*, dar cu adăugarea unor *Adagii* în loc de *Preludiile* originale¹⁰. Primele ediții ale *Clavecinului bine temperat* (de exemplu, Ediția Czerny din 1837) aveau multe adaosuri și chiar „corectări” ale armoniei. Treptat, recenta libertate a interpretului a fost îngrădită, împreună cu schimbarea sarcinii interpretului de la prezentarea propriilor opere, până la prezentarea operelor altora. La sfârșitul secolului al XIX-lea au apărut primele ediții *Urtext* ale maeștrilor Barocului, iar la începutul secolului XX, mai mulți compozitori importanți (ca Igor Stravinski) își exprimau rezerve privitor la rolul interpretului. Ravel, de exemplu, indica: „N’interprétez pas; juste jouez les notes!” („Nu interpretați; mulțumiți-vă să cântați notele!”). Pentru mulți teoreticieni ai secolului trecut (în special structuraliști și semioticieni), interpretul rămânea util doar în cadrul unui ritual comunicațional trivial. Un alt renumit tratat muzicologic în care interpreții sunt subestimați este *Arta Interpretării* al lui Heinrich Schenker¹¹.

Într-adevăr, ca o contrapondere a ascensiunii interpretului în conștiința publică, partitura a căpătat un rol din ce în ce mai important pentru marea majoritate a compozitorilor, muzicologilor, profesorilor și criticilor muzicali. Chiar și articolele din dicționare expun o concepție potrivit căreia partitura este punctul de plecare al discursului muzical și nu doar un mijloc pentru a-l păstra. După ediția din 1967 a *Lexiconului* lui Hugo Riemann, interpretarea muzicală este definită ca „realizarea post-creatoare a notației muzicale”. Textul scris este presupus a fi singura sursă a procesului muzical. Din această perspectivă, a distorsiona un text muzical apare ca o blasfemie; ca și cum s-ar fi modificat vorbele unei rugăciuni în Evul Mediu... Toate aceste concepții eludează faptul că, de fapt, nicio partitură nu poate vreodată cuprinde tot conținutul muzical.

Gândire muzicală *versus* gândire despre muzică

Cercetările de astăzi, facilitate de unelte rafinate caută în continuare unități de măsură obiective pentru expresivitate muzicală, deci măsurabile. Ca și înțelepții din vremurile străvechi, cercetătorii contemporani nu prea pot accepta că un fenomen muzical nu poate să fie prins în structuri verbale.

Cea mai mare parte a analizelor creativității interpreților se axează pe acele modificări observabile de tempo și dinamică, ca și cum acestea ar fi un scop și nu un rezultat mai degrabă involuntar al tensiunii interpretative. Or, să analizezi *post-factum* atare deviații par a duce la un

¹⁰ Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955, p. 154.

¹¹ Heinrich Schenker, *Kunst des Vortrags*, Heribert Esser (ed.), London, Oxford University Press, 2000.

rezultat similar cu încercarea de a studia performanța lui Usain Bolt prin măsurarea urmelor pașilor săi... În aceeași logică, shenkerianul concept de *Ursatz* nu poate ilustra diferențele dintre *Appassionata* și *Kreiseriana*, de exemplu, dacă-l desprindem de procesul analitic în integralitatea sa. Pe deasupra, rezultatele nu au în vedere deviațiile percepției noastre temporale, care joacă un rol special în anticiparea interpretului. Variațiile observate în interpretare sunt, de fapt, procese secundare, adică sunt efecte, iar nu cauze repetabile ale expresivității. Percepția muzicală presupune, pe lângă receptarea fiziologică în sine și stârnirea energiilor însoțitoare (gesturi) și în cele din urmă, substituirea proceselor temporale cu un spațiu imaginar („orizont de așteptare”), unde emoțiile și senzațiile motorice se pot transforma în concepte și semnificații culturale. Analogiile *quasi*-instantanee trezite de expresia muzicală presupun cel puțin o formare culturală similară pentru a fi stabile și transmisibile. Ele activează aceeași zonă cerebrală a proceselor intelectuale comună și vorbelor, și muzicii. Și fenomenul natural al negativității, ce inițial are o locație diferită pentru vorbe (emisfera stângă) și muzică (emisfera dreaptă) poate fi amendat prin procese structurale care au loc în aceeași parte a creierului (lobul frontal) pentru amândouă categoriile¹².

O tentație des întâlnită la cognitiști, în special la cei care nu provin din rândurile interpreților, tinde să atomizeze discursul muzical pentru a găsi sub-unități susceptibile de a defini expresivitatea. Teoria potrivit căreia talentul muzical se manifestă tocmai prin subtile deviații temporale și dinamice exista încă de la Gisèle Brelet. Cognitiștii, însă, încearcă să demonstreze obiectiv acest lucru, prin aparate de măsurat sofisticate. Mai multe analize recente se concentrează pe măsurarea diferențelor de tempo și nuanțe ale operelor cântate de pianiști mai mult sau mai puțin cunoscuți. Rezultatele sunt prezentate în scheme complicate, care suscită doar interesul celor care nu sunt interpreți, muzicieni sau nu. Lipsa de relevanță pentru interpreți pornește de la faptul că acele deviații nu sunt făcute special; artistul trăiește o tensiune unitară, care are drept rezultat și nu drept cauză deviațiile în cauză. Niciun artist nu-și premeditează „deviațiile” și nu-și construiește interpretarea pornind de la parametri cuantificabili!

Dacă teoria lui André Martinet despre foneme (cele mai mici unități perceptive ale unui discurs), poate fi valabilă și pentru discursul muzical, nu același lucru se poate spune și despre morfeme (cele mai mici unități de sens). Muzica este percepută mai ales prin nivelul său supra-segmental, pe când rutina interpretării cere o abordare sintagmatică la un nivel strict fonemic-morfemic. Peste relația directă dintre sunete, interpretul muzicii europene trebuie să construiască expresia emoțională prin *unități logice* – echivalente a vorbelor într-un discurs, suferind multiple ipostaze temporale și spațiale în drumul de la creator la ultimul participant la procesul muzical,

¹² Stefan Koelsch, *Interaction between syntax processing in language and in music: an ERP Study*, în *Journal of Cognitive Neuroscience*, 17(10), 2005, p. 1571.

ascultătorul. Or această așa-numită „logică” este parte a unui proces complicat de familiarizare și nu poate fi descompus în itemi obiectivi și măsurabili.

Numeroase încercări ce tind către o analiză obiectivă includ, pe lângă structurile muzicale obișnuite și „unități de sens” *ad-hoc*, extrase din imagini, indici de memorie sau gesturi. „Deși Partington nota că muzicienii de vârf utilizează o varietate de acțiuni de rutină clar construite în preliminariile interpretării, puține studii au adâncit în vreun fel această problemă”¹³. Totuși, putem observa anumite discrepanțe severe (mai mult decât o problemă de terminologie) între reprezentarea internă a interpretului și așa-numitele subunități obiective promovate de cercetările științifice la modă, care sunt adăugate unor contradicții mai vechi între percepția holistică a interpretului și pașii concreți ai acțiunii sale practice.

Prăpastia dintre teoreticieni (în acest caz, cognitiști) și practicanți ai muzicii se adâncește din ambele perspective. Cea mai mare parte dintre artiști privesc cel puțin cu indiferență, dacă nu cu ostilitate o abordare prea complicată teoretic. Un chestionar făcut asupra unui număr de instrumentiști și studenți sub 30 de ani au arătat o covârșitoare majoritate a respingerii Științelor Cognitive. Mulți dintre interpreții de astăzi par să confirme descrierea făcută acum un mileniu de Guido D'Arezzo. De aceea, ei sunt concentrați mai ales pe performanțele memoriei, urmate de lupta împotriva dificultăților tehnice, iar în acest context teoriile sunt percepute doar ca adaosuri, posibil utile pentru memorie.

În privința semnificației muzicale, cei mai mulți interpreți se limitează doar la a simți emoția comunicării¹⁴, sau să sublinieze anumite elemente așa cum procedau maeștrii lor, sau cum apar pe unele înregistrări luate ca model. De aici putem aprecia că o atitudine hedonistă, opusă abordării atomiste, este la fel de nepotrivită pentru comunicare și pentru o înțelegere semnificativă a procesului muzical. De aceea, multe cercetări utile rămân practic necunoscute celor mai importanți beneficiari ai acestora. Nu se poate lua în discuție o apropiere, fără găsirea unei plaje comune de înțelegere. Acest lucru cere o importantă schimbare în educația interpreților, care trebuie totuși completată și cu severe modificări în tematica cercetărilor (mai adecvată la preocupările reale ale interpreților) și o semnificativă adaptare a limbajului teoreticienilor. În plus, gestionarea semnificațiilor nu poate fi clădită doar în aria hărăzită procesării structurilor din creierul uman, lăsând deoparte fondul gesturilor, care leagă organic mișcarea de emoție.

Un dialog cu interpreții ar putea fi mult mai util dacă subiectul ilustrează problemele reale ale interpreților. În această privință emergența, concept adornian și expectanța psihologică și socială, așa cum le vede Leonard B. Meyer, se întâlnesc amândouă în definirea semnificației

¹³ Terry Clark, *The phenomenology of performance...*, în *Newsletters of the International Symposium of Performance Sciences*, 2007, cf. Partington J., *Making Music*, Ottawa, Carlton University Press, 1995, p. 36.

¹⁴ P. N. Juslin, *Feedback learning of musical expressivity*, în A. Williamon, *Enhancing musical performance: A resource for performers, teachers, and researchers*, New York, Oxford University Press, p. 248.

muzicale la Ricoeur: „a înțelege o semnificație vs. a explica o structură”. În această teorie, tranziția de la semnal la narațiune are cinci pași, în primul rând percepția proprietăților multi-modale și ale mișcării, urmată de percepția propriei experiențe. Orice încercare ce-și propune apropierea analizei de cântatul viu nu doar că unifică elementele segmentale, dar asigură și un necesar spațiu pentru rezonanța lor psihologică.

Descrierea unei interpretări adecvate (în raport cu expresivitatea) impune „structuri logice, coerente și intelegibile”. Ceea ce este considerat a fi subiectiv (talent, imaginație), adică zona inefabilă care se învață doar prin mijloace persuasive și iraționale (așa numita contaminare artistică), pare a face parte dintr-un proces comunicațional¹⁵.

Dacă termenul „inteligibil” este evident și oferă și probabilitatea să vizualizezi și posibile strategii să desăvârșească și să predea muzica, altele implică construirea unui teritoriu consensual. Un consens presupune și mediu cultural, și educație individuală pentru depășirea barierei expectanței¹⁶. Jürgen Uhde menționează o necesară „coerență intrinsecă” a textului muzical, pentru a fi urmată de interpreți¹⁷. Acest concept, ce nu poate fi subîmpărțit este greu, dacă nu chiar imposibil de „tradus” în afara domeniului muzical. Mai mult, termenul „coerent” pare a impune o proporție anume între proprietățile colative ale stimulului (complex-simplu, nou-familiar, ambiguu-clar)¹⁸.

În secolul al XIX-lea, Herbert Spencer afirma că o formă stârnește mai mult interes dacă solicită eficient mai mulți centri de percepție, fără a-i supraîncărca pe niciunul. O atare abordare de ordin cantitativ nu poate reduce importanța unui mediu cultural și a unei educații durabile în formarea unei percepții stabile și semnificative. Nu este deocamdată evident dacă muzica are într-adevăr propriile așa-numite *universalialia* (adică proprietăți care pot fi considerate inter-culturale și universale) în receptarea estetică, așa cum *sectio aurea* pare a fi pentru formele vizuale.

Conceptul de „coerență intrinsecă” ar merita să fie analizat în legătură cu ușurința cu care sistemul muzical vest-european a fost asimilat de atâtea culturi diferite. Sistemul tonal nu este singurul stil muzical cu un înalt grad de putere de contaminare, dar este evident cel mai important. Deocamdată pare greu de explicat și deschiderea *quasi-generală* a omenirii spre muzica tonală vestică, precum și în interiorul muzicii vestice larga acceptare a muzicii baroce instrumentale.

Elementele obiective ale discursului muzical par să țină de partea motorică, respectiv partea care activează gestualitatea umană și mai puțin de des invocata compatibilitate semantică. Aceasta

¹⁵ John A. Sloboda, *Cognition and music performance*, în *Trends in Cognitive Sciences* – vol. 4, no. 10, October 2000, p. 398.

¹⁶ Daniel Levitin & Vinod Menon, *The Neural Locus of Temporal Structure and Expectancies in Music: Evidence from Functional Neuroimaging at 3 Tesla*, în *Music Perception*, 2005, vol. 22, nr. 3, p. 564.

¹⁷ Un concept esențial dezvoltat în volumul *Denken und Spielen – Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung* de Jürgen Uhde și Renate Wieland, Bärenreiter, Kassel, 1990.

¹⁸ Daniel E. Berlyne, *The perception of Collative Properties in Visual Stimuli*, în *Scandinavian Journal of Psychology*, nr. 20, 1979, pp. 93-104.

nu poate fi invocată în afara unui mediu cultural similar sau compatibil. Chiar și astfel, se poate presupune că anumite diferențe individuale (temperament, stare, nivel cultural, experiență personală etc.) pot distorsiona analogii, precum „modelul lentilelor”. Pe deasupra, ar trebui să fim conștienți că traducerea muzicii în plan semantic rămâne, totuși, doar o construcție culturală.

Un alt mijloc de transmitere a unei emoții sau a unei idei legată de muzică este metafora. Ne reamintim pasajul remarcabil din Jean Christophe, de Romain Rolland, în care o simfonie de Beethoven este descrisă în două moduri: de „picăturile” (imaginare? reale?) atribuite lui Hanslick și de revărsarea metaforică atribuită lui Wagner. Evident, textul literar este mult mai lămuritor. Firește, o metaforă nu este utilă pentru o înțelegere completă a unui text muzical, dar pare a fi greu de înlocuit atunci când este vorba de a înțelege un mesaj muzical. Dacă am compara muzica cu o clădire, cărămizile, formula chimică a cimentului sau greutatea lemnăriei etc. nu ar putea niciodată să definească o construcție și, rămânând în câmpul analogiilor, o frază este întotdeauna mai mult decât totalitatea literelor care o alcătuiesc.

Cu toate acestea, sensul „coerenței intrinseci” și metafora rămân mijloace utile pentru transmisia semnificației muzicale, cel puțin datorită construcției sale sintetice, provenind din rădăcina comună analogică, situată în partea dreaptă a creierului uman. Aceasta adaugă un argument important ipotezei că o transmisiune cuprinzătoare a părții emoționale a discursului muzical nu poate fi niciodată atomizat. Orice decupare este un proces *post-factum* menit să explice sau să rețină, dar nu să comunice.

Ceea ce am considerat important de evidențiat în acest eseu este nu numai tendința de a împărți discursul muzical, ci mai ales mecanismul ades întâlnit de autonomizare a diviziunilor, care primesc totodată și un rol (magic, etic sau lămuritor, în funcție de tiparul cultural în care se află). În linii mari, regăsim și astăzi aceste două tendințe antagoniste, sintetizate în formula lui Meyer: pe măsură ce studiile despre interpretarea muzicală devin tot mai minuțioase, abordarea interpreților este fundamental bazată pe intuiție holistică și pe scopul declarat de a place. Nu ne propunem un partizanat în favoarea uneia sau alteia dintre aceste extreme. Totuși, activitatea interpretului, chiar dacă de multe ori este lipsită de resorturi culturale, ea realizează măcar partea de comunicare emoțională directă a transducerii muzicale. Și atunci rămâne întrebarea, în ce măsură abordarea atomistă contemporană promovată de Științele Cognitive are vreo relevanță culturală? Sau, decuparea discursului muzical, chiar poate aduce vreo lămurire în privința mecanismelor interne ale interpretării muzicale mai mare decât o poate face intuiția interpretului?

Prezentul eseu a încercat să deschidă o discuție asupra „ideilor” muzicale susceptibile de a juca rolul de verigi intermediare între unitățile de semnificație perceptuale și gestul concret. O încercare ce vizează apropierea analizei de interpretarea în direct nu numai că ar unifica elementele disparate ale gândirii despre muzică, ci ar asigura și un spațiu necesar rezonanței lor psihologice.

BIBLIOGRAFIE

- SF. AUGUSTIN – *De Musica (On Music) Omnia Opera*, vol. III, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002
- BERLYNE, Daniel E. – *The perception of Collative Properties in Visual Stimuli*, în *Scandinavian Journal of Psychology*, no. 20, 1979
- BOETHIUS, Anicius Manlius Severinus – *Fundamentals of Music*, în *Readings in Music History*, New York, W.W. Norton, 1998
- BRELET, Gisèle – *L'Interprétation Créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951
- CHAILLEY, Jacques – *40.000 de ani de muzică*, București, Editura Muzicală, 1967
- CHOU, Wen-Chung – *Towards a Re-Merger in Music*, în *Composers on Contemporary Music*, Holt, Rinehart and Winston Ed., 1967, Schwartz Elliott, Childs, Barney, Fox, Jim, 1965
- CLARK, Terry, Aaron WILLIAMON, Tânia LISBOA – *The phenomenology of performance: Exploring musicians' perceptions and experiences*, în *Newsletters of the International Symposium on Performance Science*, London, AEC, 2007
- CLARKE, Eric F. – *Creativity in Performance*, în *Musicae Scientiae. The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, vol. IX, no. 1, 2005
- COOK, Norman D. – *Triadic Insights in Astronomy, Art and Music*, în *Astronomy and Civilization in the New Enlightenment*, Analecta Husserliana book series (ANHU, vol. 107), 2010
- COURANT, Maurice – *Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois (Historical Essay on the Classical Chinese Music)*, *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. I, Co-ordination Albert Lavignac, Charles Delagrave, Paris, 1913
- CROSS, Ian – *Music, cognition, culture and evolution*, în *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press, 2003
- DANIÉLOU, Alain – *Traité de musicologie comparée (Treaty of Compared Musicology)*, Paris Hermann, 1959
- DANIÉLOU, Alain – *Sémantique musicale; Essai de psychophysiologie auditive*, Paris, Hermann, 1967
- DANIÉLOU, Alain – *MANTRA. Les principes du langage et de la musique selon la cosmologie hindoue*, în *Cahiers d'ethnomusicologie* 4, 1991
- DENNERLEIN, Hanns – *Der unbekannte Mozart*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955
- DUFRENNE, Mikel – *Fenomenologia experienței estetice*, București, vol. I, Editura Meridiane, 1972
- ELLIOT D. J. – *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*, Oxford University Press, 1995

- FRANCES, Robert – *La perception de la musique*, Paris, Édition Vrin, 1958
- GABRIELSSON A., Juslin P. N. – *Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience*, în *Psychology of Music*, no. 24, 1996
- GASPAR, Veronica – *Încântare-Descântare; Eseu despre percepția sacrului și muzicii în imaginarul social*, București, Editura Libra, 2004
- GASPAR, Veronica – *Wrong piano playing and the laws of musical perception*, în *Piano Journal* IV, Fall, 2008
- GASPAR, Veronica – *Can performers draw any use from the Cognitive Sciences studies about performance?*, Proceedings of the EPTA Vojvodina International Conference, 4-8 Mai, Isidor Bajic Music School, Novi Sad, 2009
- GASPAR, Veronica – *Reassessing the premises of the Western musical acculturation in the Far-East Asia*, în *Acta Asiatica Varsoviensis*, 29/2017 The Central European Journal of Social Sciences and Humanities, Warsaw, Askon Publishers, 2017
- GUÉNON, René – *Simboluri ale științei sacre*, București, Editura Humanitas, Colecția Terra Lucida, 1997
- GUIRAUD, Pierre – *La Sémiologie*, Paris, Presses Universitaires de France, Colecția *Que sais-je?*, 1971
- HARICH SCHNEIDER, Eta – *A survey of the remains of Japanese court music*, în *Ethnos - Journal of Anthropology*, vol. 16, 1951
- HARICH-SCHNEIDER, Eta – *A History of Japanese Music*, în *Music & Letters*, London, Oxford University Press, 1973
- HATTEN, Robert S. – *A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert*, în *Music and Gesture*, Ashgate Publishing Company, 2006
- HATTEN, Robert – *The Splintered Paradigm: A semiotic critique of recent approaches to music cognition*, în *Semiotica* 81, 1990
- HODGES, D. A. – *Implications of Music and Brain Research*, în *Music Educators Journal*, 87, 2000
- IMBERTY, Michel – *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Paris, Dunod, 1979
- IMBERTY, Michel – *Aspects du temps dans la création musicale*, în *Musicae Scientiae, The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, vol. 8, no. 2, Fall, 2004
- IONESCU, Constantin – *O teorie a interpretării muzicale; procese mentale specifice*, Doctoral Thesis, University of Arts George Enescu, Iași, 2004
- JUSLIN, P. N., & M. R. ZENTNER – *Current trends in the study of music and emotion*, în *Musicae Scientiae, Special Issue*, 2001-2002

- JUSLIN, Patrik N. & Petri LAUKKA – *Improving Emotional Communication in Music Performance Through Cognitive Feedback*, in *Musicae Scientiae*, 4, 2000
- JUSLIN, Patrik N., A. FRIBERG, E. SCHOONDERWALDT, J. KARLSSON – *Feedback learning of musical expressivity*, in In Williamon A. (Ed.), *Musical excellence: Enhancing musical performance: A resource for performers, teachers, and researchers*, Oxford, Oxford University Press, 2004
- KOELSCH, Stefan, THOMAS C., GUNTER, Matthias WITTFOTH, Daniela SAMMLER – *Interaction between syntax processing in language and in music: an ERP Study*, in *Journal of Cognitive Neuroscience*, No. 17 (10), 2005
- KOCH, John – *Celtic Culture: a Historical Encyclopedia*, Santa Barbara: ABC-Clio Eds., 2005
- KÜMMEL, Werner Friedrich – *Musik und Medizin; Ihre Wechselbeziehungen in Theorie und Praxis von 800 bis 1800*, Freiburg/München, Karl Alber Verlag, 1977
- LEROI-GOURHAN, André – *Le geste et la parole*, Paris, Editions Albin Michel, 1964
- LEVITIN, Daniel & Vinod Menon – *The Neural Locus of Temporal Structure and Expectancies in Music: Evidence from Functional Neuroimaging at 3 Tesla*, in *Music Perception*, Spring 2005, vol. 22, no. 3, 2005
- MACRAN, Henry S. (Eds.) – *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1902
- MALRAUX, André – *Les Voix du Silence*, Paris, Collection *La Galerie de la Pléiade*, Gallimard, 1972
- MARTINET, André – *Double Articulation as a Criterion of Linguisticity*, in *Language Sciences*, Vol. 6, Issue 1, April, 1984
- MEYER, Leonard – *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956
- MILLER, Anne Hélène – *Guillaume de Machaut and the Forms of the Pre-Humanism in Fourteenth-Century France*, in *A Companion to Guillaume de Machaut*, McGrady, Deborah, Bain, Jennifer (Eds.), Brill's Companions to the Christian Tradition, Leiden, Netherlands: Koninklijke Brill, NV
- NATTIEZ, Jean-Jacques – *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey, Princeton University Press, 1990
- PALMER, Caroline – *Music Performance*, in *Annu. Rev. Psychol.*, 1997
- PARTINGTON, John Thomas – *Making Music*, Ottawa, Carleton University Press, 1995
- PAUTHIER, Jean Pierre Guillaume (1839) Marcel & Bazin (1843) – *Chine moderne ou description historique, géographique et littéraire de ce vaste Empire, d'après des documents chinois*, Paris, Édition Firmin Didot Frères, Institut de France, 1853

- REPP, Bruno – *The Aesthetic Quality of a Quantitative Average Music Performance: Two Preliminary Experiments*, în *Music Perception*, vol. 14, no. 4, Summer 1997
- RANDEL, Don Michael (Eds.) – *The Harvard Dictionary of Music*, 4th edition, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2003
- RANKIN, David – *Celts and the Classical World*, New York, Routledge, 1987
- SLOBODA, John. A. – *The Acquisition of Musical Expressivity*, în K.A. ERICSSON (Ed.), *The Road to Excellence*, Mahwah & Erlbaum Associates Inc., 1996
- SLOBODA, John A. – *Cognition and music performance*, în *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 4, no. 10, October, 2000
- TRONCARELLI, Fabio – *Boethius in Late Antiquity and Early Middle Ages*, în *A Companion to Guillaume de Machaut*, McGrady, Deborah, Bain, Jennifer (Eds.), *Brill's Companions to the Christian Tradition*, Koninklijke Brill, NV, Leiden, 2012
- UHDE, Jürgen, Renate Wieland – *Denken und Spielen - Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel, Bärenreiter, 1990
- VITZ, Paul – *Affect as a Function of Stimulus Variation*, în *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 71(1), ian., 1966
- WATKINS, Holly – *Metaphors of Depths in German Musical Thought; From E.T.A. Hoffmann to Arnold Schönberg*, Series: *New Perspectives in Music History and Criticism*, New York, Cambridge University Press, 2011
- WIDMER, G., S. DIXON, W. GOEBL, E. PAMPALK, A. TOBUDIC – *In Search of the Horowitz Factor*, în *AI Magazine* 24(3), 2003
- WILLIAMON, Aaron (Ed.) – *Musical Excellence; Strategies and Techniques to Enhance Performance*, London, Oxford University Press, 2004
- WILLIAMSON, Alice – *The Contribution of Musical Theory to an Ancient Chinese Concept of the Universe*, în *Astronomy and Civilization in the New Enlightenment*, Analecta Husserliana book series (ANHU, vol. 107), 2010

MUZICA PURĂ – ZĂMISLIRE ȘI TRĂINICIE ÎN CREAȚIA LUI TUDOR CHIRIAC. VOCEA, LIANT ÎNTRE CER ȘI PĂMÂNT

Lector univ. dr. **Mihaela Gârlea**

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: Tudor Chiriac is a landmark in the traditional Romanian composition. The Work *Pure Music – Conception and Strength/Durability in Tudor Chiriac's creation. The voice, the binder between heaven and earth* is meant to be a symbolic sign of recognition and gratitude to Tudor Chiriac the composer, the semantician, the professor, the man, for the meeting we had when I was a student, but especially for what we have and still get from him in the Romanian and WORLD cultural heritage. The present paper captures aspects that refer to the complexity of the philosophical, aesthetic and musical thinking of the composer Tudor Chiriac. This article is based on the documentation and research of both the scores and the works of musicology (both theoretical and practical) written by him, bringing examples of means of artistic expression, strategies for making sound pictures from the perspective of the semantics of musical stamps, melodicity, of the rhythmic and harmonic systems of the composer's music of Romanian origin etc. The work also deals with the voice issues, as an element of fair importance in the creation of the composer Tudor Chiriac, from the perspective of the human-nature, earth-heaven, human-divinity dualism or of the pantheism that characterizes his music.

Keywords: Tudor Chiriac, music, traditional, semantics, pantheism.

Tudor Chiriac semnează cu litere de aur în istoria muzicii universale¹, dar mai ales a muzicii de tradiție românească. Complexitatea personalității sale artistice îl plasează pe o treaptă superioară între oamenii iluștri din domeniul muzicii, al științei orchestrației, compoziției, semanticii, al pedagogiei muzicii etc. De la creații simfonice, vocal-simfonice, la muzică de cameră vocală și instrumentală sau muzică corală, compozițiile sale sunt mărturii ale iubirii față de tot ce a fost, este și va rămâne pururea românesc, indiferent dinspre care parte a Prutului se naște muzica sa.

În organizarea sonoră propusă de Tudor Chiriac, fiecare instrument este o ființă vie participantă la ciclul milenar al vieții în diferite momente, de la cotidian până la cele de tip existențial, cum sunt nașterea și moartea (chiar moartea cu premeditare, ca în *Miorița*²). Abordarea și/sau prelucrarea unor teme/motive precum dorul, dragostea, despărțirea, familia, ciocârlia, soarele, luna, destinul etc., înrădăcinate în cultura românească, creionează conceptul muzicii scrise de

¹ În sensul de istoria muzicilor de pe tot pământul, din toate timpurile, precizare pe care intenționat o aduc aici, deoarece compozitorul Tudor Chiriac ne spune în lucrarea sa de doctorat *Muzica românească de filiație ancestrală* (p. 22) că muzica **universală** este aceea muzică „nelegată de vreun spațiu etno-geografic anume”, ori creațiile domniei sale sunt dimpotrivă, strâns legate de un spațiu precis delimitat etnic, geografic, deci și stilistic și estetic.

² *Miorița* – poem pentru voce, orgă, clopote și bandă magnetică.

compozitorul Tudor Chiriac și descris chiar de domnia sa ca fiind „de filiație ancestrală românească”³, cumulând în ea o multitudine de elemente de limbaj muzical de o uimitoare diversitate semantică.

Compozitorul înlesnește aducerea aminte, cunoașterea și recunoașterea a ceea ce este autentic, viu, cu un umor sănătos, trainic, pur românesc, nu doar prin utilizarea unui limbaj muzical bazat pe un sistem modal, intonațional, metro-ritmic etc., ci și prin utilizarea unui soi de legendă, vocabular, ghid de termeni sau expresii specifice etosului popular sau pur și simplu prin utilizarea unor explicații muzicologice expuse direct, fie prin glasul unui copil („care spune lucruri trăsnite”⁴) ce însoțește imagini vizuale și sonore, fie prin texte scrise: „Ala bala”, „floare micșunea”, „Doamne, cum e viața asta a omului... Poți să te culci seara și dimineața să te trezești mort...”, „ciobăneii, mai măruți ca oile”, „clarinetul bas e ca un monstruleț”, „un trison mărit este un trison major întins, ca un răsărit de soare printre brazii de la munte”, „muzica este ca o ciocârlie care cântă ca să-și marcheze teritoriul”, „compozitorii au un creion care este muzică”, „havuz”, „jintiță” și multe altele, aspecte ce conferă muzicianului și creației sale profunde trăsături ludice.

Colaborarea cu poetul Grigore Vieru a sprijinit neîndoiește configurarea caracterului organic al universului sonor în creația lui Tudor Chiriac, acolo unde apare **cuvântul**. Imagini sonore vin să sondeze în interiorul ființei pentru a accesa straturi ale conștiinței, sedimentate genetic, ancestral, definind identitatea noastră pe pământ, în raport cu evoluția neamului românesc de la rudimentar spre complex, prin tradiție.

Renumit semantician, compozitorul Tudor Chiriac propune uneori „traducerea” intențiilor sale și a rezultatelor sonore, aducând lămuriri asupra modului de formare a imaginilor muzicale. De exemplu, în *Concertul pentru trompetă, vioară complementară și orchestră „Ecouri carpatine” (pe motive în caracter popular)* este prezentat universul carpatin păstoresc, prin imagini muzicale ce zugrăvesc atmosfera de la munte cu acel aer proaspăt ce parcă-ți taie respirația, cu sunete de bucium (trompetă) și corn de cerb carpatin, cu stelele ce brăzdează cerul în amurg spre miez de noapte (celesta), „glasul” de cucuvea ce străbate liniștea nopții (ocarina), clopotul ce anunță vecernia, surdina trompetei ce sugerează starea de meditație a naturii la întâlnirea cu noaptea etc., toate în descrierea succintă a autorului: „Heterofonia este pusă și ea în slujba discursului. Abaterile de la unison doresc să spună că *Domnișoara Vioară* (aparitia Sexului frumos!)... nu vrea... să facă «unison» cu Sexul puternic (*Trompeta*). Partida viorii *solo*, evident, trebuie interpretată de o violonistă, nu de un violonist; mai ales, în spectacol. Cucuveaua (ocarina) își cheamă și ea perechea,

³ Tudor Chiriac, *Muzica românească de filiație ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiză integrală a muzicii*, Iași, Editura Artes, 2006, p. 17.

⁴ Cf., Tudor Chiriac, *Carmina Daciae – Povestea din Codrildava, Basm muzical pentru narator, solist, cor de copii și orchestră simfonică mică*. Versuri: Grigore Vieru. Proze scurte: Spiridon Vangheli. Partitura, Iași, Editura Artes, 2016.

dar îi «răspunde» doar clipocitul stelelor (celesta). Acest dialog sporește misterul nopții și tainele universului.”⁵, Tudor Chiriac.

Melodia este element definitoriu în estetica muzicală a compozitorului Tudor Chiriac. Citatul folcloric, împletit ingenios cu teme proprii în orchestrații cu structuri arhitectonice elaborate conferă lucrărilor sale un profund caracter tradițional românesc, autentic, de filiație ancestrală: „motivul muzical românesc (indiferent dacă este propriu sau citat folcloric) reprezintă «grâul» din care se coace pâinea noastră”⁶.

În lucrările sale vocale, corale sau vocal-simfonice, compozitorul Tudor Chiriac, ne dezvăluie vocea umană în diferite ipostaze, ca pe un bun al întregului Pământ, apărută parcă din pământ și ridicată până la cer prin mijloace de expresie unice ce se desăvârșesc într-un panteism revelator. În Basmul muzical *Carmina Daciae – Povestea din Codridava* vocea apare încă de la început inocentă, suavă, gîngășă, povestind rostul muzicii pe pământ în directă relație cu natura, cu cerul și pământul, cu explicarea pe înțelesul tuturor al relației dintre timbre, ritm, melodie, sens – vocea povestitorului, o fetiță, Codruța. Ar fi putut alege o voce de adult (și un alt nume...) care să rostească bine articulat, cu aplomb toate informațiile pe care compozitorul le-a gândit a le împărtăși ascultătorului. Însă ce poate fi mai fascinant decât să auzi din gura unui copil expresii precum „... de argint sunt sunetele vibrafonului. Ele au un *vibrato* cosmic și un timbru stelar de parcă vin dintr-o altă galaxie”? Cum s-ar fi auzit vocea unui bărbat trecut de mult de vârsta copilăriei strigând „Dii, căluțule!”, după sunetele „de argint” ale vibrafonului și mai ales după sunetele grave ale cornilor, semnalul de drum dat de intervalul de secundă mare descendentă la distanță de cvartă la sopran?

Ex. 1 Basmul muzical *Carmina Daciae – Povestea din Codridava* (m. 13-17)

The musical score for Example 1, measures 13-17, is written for four parts: Cr. I, II in F; Cr. III, IV in F; Btr. II; and Nrt. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamics like *f*, *mp*, and *sfz*. There are also markings like "silofono ca solo" and "***DI, CĂLUȚULE!".

Contopirea imaginilor muzicale ale ierbii, ale căluțului în galop sau la trap are un farmec aparte și prin utilizarea diminutivelor „murguț”, „căluț”, „mănuța” etc. alături de personificări precum:

⁵ Cf. Tudor Chiriac, *Ecouri Carpatine. Concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră (pe motive în caracter popular*, Iași, Editura Artes, 2016.

⁶ Tudor Chiriac, *Muzica românească de filiație ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiză integrală a muzicii*, op. cit., p. 101.

„Că-am să rog frumos pe iarbă, să răsară mai degrabă
Că-am să rog frumos pe vânt, să te mângâie suflând”,
„Și-am să rog mânuța mea, ca să-ți dea o acadea”.

Umorul candid specific copiilor este subliniat prin texte bine alese: „Oamenii când merg, dau din picioare. Dar (nu știu de ce?!) dau și din mâini: rând pe rând. Parcă-i acompaniamentul de timp-contratimp în cântecelul nostru de drumeție. Oamenii niciodată nu merg mișcând ambele membre stângi înainte și ambele membre drepte înapoi. Eu m-am antrenat mult ca să vă pot arăta” sau „Nucul stă copăcel...: «Co-pă-ceed, Co-pă-ceed» (cum se obișnuiește în cazul pruncilor care fac primii pași, spune autorul în descrierea mișcărilor) – ca acest discurs muzical static... Ba tânguios ca un oboi..., ba meditativ ca un clarinet... El ne așteaptă la poalele lui să facem amiaza. Nucul ne dăruiește umbră!.... și ne împodobește auzul cu freamătul frunzelor sale” sau „Când Îngerii din ceruri cântă la harpă, sunetele lor se prefac în picături de rouă și se scutură pe la revărsatul zorilor. De aceea sunetele harpei sunt de culoarea picăturilor de rouă ale dimineții. Acum Nucul se spală cu rouă. Parcă se stropește cu busuioc și aghiazmă; să miroase a sfințenie”. Câtă frumusețe în aceste cuvinte!... Scopul vădit al acestor texte este acela de a iniția ascultătorul cu privire la intențiile și modalitățile de realizare a diferitelor imagini sonore, metodă laudabilă în contextul cunoașterii, al împărtășirii artei componistice, al exercițiului de a asculta, o ascultare cu sens și nu oricum. Nucul (al cărui temă este adusă de un oboi „tânguios” și un clarinet „meditativ”) simbol al trăinicieii, al continuității este prezentat ca un „voinicel” ale cărui brațe, oricât de puternice ar fi, bat în geam „dulce, dulce, ca un neam”...

Ex. 2 Basmul muzical *Carmina Daciae* – *Povestea din Codridava* (m. 115-118)

div. Altă jumătate de partidă

Bmb. II
Bmb. II
Bmb. III

Vol - ni - cel e bra - țul meu, vol - ni - cel și

Vol - ni - cel e bra - țul meu, vol - ni - cel și

Discursul poetico-muzical merge până la înfrățirea propriu-zisă dintre om și nuc: „Deschide-te, geamule, intră-n casă, ramule, ca doi frați la geam vom sta, pe mama vom aștepta”, prin înrăurirea arcurilor sonore date de flauți.

Această permanentă oglindire în antiteză a vocii copilului care spune lucruri serioase în felul său copilăresc și glasurile adulților care parcă tânjesc după un murguț, o umbră de nuc, un clopot pe

vârf de deal etc. subliniază încă o dată nevoia de întoarcere la origine, la începuturi, dorința de a păstra viu și nealterat suflul românesc, pur.

Ex. 3 Basmul muzical *Carmina Daciae – Povestea din Codridava* (m. 134-141)

FL. I
FL. II
Bmb. I
Bmb. II
Bmb. III
Bmb. IV

ra - mu - le, ca doi frați la geam vom sta, pe ma - ma vom
ra - mu - le, ca doi frați la geam vom sta, pe ma - ma vom
in - tră - n ca - să, ra - mu - le, ca doi frați la geam vom sta,
in - tră - n ca - să, ra - mu - le, ca doi frați la geam vom sta,

FL. I
FL. II
Bmb. I
Bmb. II
Bmb. III
Bmb. IV

aș - tep - ta, pe ma - ma vom aș - tep - ta.
aș - tep - ta, pe ma - ma vom aș - tep - ta.
pe ma - ma vom aș - tep - ta, vom aș - tep - ta.
pe ma - ma vom aș - tep - ta, vom aș - tep - ta.

Oricât de mult am evolua ca societate, oricât de repede și de copleșitoare ar fi transformarea noastră prin prisma schimbărilor tehnologice, tot vibrăm la auzul vocii imaculate a unui copil, la doinitul fetei nemăritate, la bocetul văduvei, la cântecul bufniței în noapte, la buciulul ce sună cu jale...

BIBLIOGRAFIE

- CHIRIAC, Tudor – *Carmina Daciae – Povestea din Codridava, Basm muzical pentru narator, solist, cor de copii și orchestră simfonică mică*, Versuri: Grigore Vieru, Proze scurte: Spiridon Vangheli, Iași, Editura Artes, 2016
- CHIRIAC, Tudor – *Ecouri Carpatine. Concert pentru trompetă, vioară complementară și orchestră (pe motive în caracter popular)*, Iași, Editura Artes, 2016
- CHIRIAC, Tudor – *Muzica românească de filiație ancestrală. Principii fundamentale de compoziție și analiză integrală a muzicii*, Iași, Editura Artes, 2006
- NEMESCU, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura Muzicală, 1983
- POPOVICI, Doru, Costin, MIEREANU – *Începuturile muzicii culte românești*, București, Editura Tineretului, 1967

VOCILE BIZANȚULUI

Pr. Prof. Constantin-Nichifor Hrestic

Liceul cu Program Sportiv, Iași

*O muzică a Patimilor nu e, în principiu, o compoziție pasională sau dramatică,
ci mai cu seamă o compoziție smerită, asemenea Domnului care,
în smerenia Sa, pe toate le-a luat asupra-Și.*

Arvo Pärt¹

Abstract: Byzantine music has been transmitted over two thousand years, being beautified and enriched by so many composers throughout the centuries and undergoing innumerable reforms and developments, that now, in the 21st century, it is a huge musical heritage which is not easy to express. Oral transmission plays an essential role for the continuity of the Byzantine musical civilization. The formation of new Psaltes is essential to the advancement of musical practice and the maintenance of a high level during church service.

Keywords: music, byzantine, civilization, church, composers, heritage.

*T*rebuie să mărturisesc faptul că titlul acestei lucrări este inspirat după lucrarea regretatului maestru Lycourgos Angelopoulos intitulată *Vocile Bizanțului*, o traducere din franceză apărută în anul 2011 la Iași cu sprijinul Asociației Culturale Byzantion. Lucrarea a fost concepută inițial la cererea publicului francez, doritor de a afla mai multe despre lumea muzicii bizantine a Sfinților Părinți ai Bisericii de Răsărit și, în același timp, doritor de a „răsfoi” câteva din prețioasele amintiri ale profesorului, interpretului, cercetătorului, dar și călătorului și culegătorului de tradiție muzicală vie, Lykourgos Angelopoulos, Arhonte și Protopsalt al Patriarhiei de Constantinopol. Cartea conține un CD audio cu câteva piese muzicale bizantine în interpretarea Corului Bizantin Grec, pe care l-a coordonat câteva decenii.

Sintagma de muzică „bizantină” provine de la *byzantion*, desemnând Imperiul Roman de Răsărit, a cărui capitală era Constantinopol și datează încă din primele secole ale creștinismului. Este muzica savantă a Greciei², compusă în Imperiul Roman de Răsărit³ încă din timpul împăratului Constantin cel Mare⁴. Această muzică a constituit un tipar pentru toate Bisericele

¹ Maxime Egger, Sf. Grigorie Teologul, Serafim Rose, Arvo Pärt, Ilarion Alfeiev, *Cântul inimii-Puterea cuvântului și a muzicii*, traducere de Laura Mărcean și Olga Bersan, București, Editura Sophia, 2012, p. 64.

² Lykourgos Angelopoulos, *Vocile Bizanțului*, Iași, Asociația culturală Byzantion, 2011, p. 41.

³ Michelina Tenace, *Creștinismul Bizantin*, București, Editura Cartier, 2005, p. 30.

⁴ Alexandru Prelipcean, *Constantin cel Mare – „Împărat al Împăraților și domn al tuturor celor ce domnesc”*, Două aspecte biografice reflectate în imnografia creștină, în *Teologie și Viață*, nr. 1-4, Iași, 2013, p. 56.

ortodoxe dezvoltate ulterior, liturghia fiind aceeași în toate Bisericile și fiecare având libertatea de a-și oficia slujbele în propria limbă⁵.

Cântările innografice din cultul creștin sunt o practică ce coboară până la începuturile Creștinătății înseși și de presupus că au fost moștenite din cultul sinagogii iudaice. Și, deși în acea epocă puterea Imperiului Roman era la apogeu, totuși pe plan cultural, literale și artele erau dominate de mai multe secole de elenism. În primele veacuri asistăm la o competiție între psalmodie și innodie, între ceea ce era moștenit preponderent din lumea mozaică și ceea ce venea pe linia muzicii populare eline. Nu putem vorbi de o stabilire a innografiei primare, existând foarte puține mărturii în acest sens.

Particularitățile limbii, ale culturii, ale religiei din Bizanț s-au reflectat într-o largă măsură și în arta muzicală. La baza acesteia se aflau elemente variate ca alcătuire etnică și ca nivel cultural. Alături de contribuțiile neo-grecești, romane, siriene, o mare influență asupra culturii muzicale a Bizanțului a fost exercitată de popoarele slave, bulgari și ruși, precum și cultura Armeniei și a Gruziei⁶. Trăsăturile cântecului popular bizantin au fost cele care s-au făcut simțite în muzica bisericească. Spre deosebire de liturghia romană, apuseană, unde accentul era pe psalmodie, baza liturghiei orientale⁷ a fost imnul⁸. Totodată, imnele bizantine se disting printr-o melismatică mai ornamentată, mai bogată decât a psalmodiei apusene. Aceștia sunt caracterizați de o flexibilitate melodică, legată de o dinamică expresivă și de o execuție fin nuanțată.

Scrierile patristice ale Sfinților Părinți constituie sursa principală de informație cu privire la muzica liturgică și mentalitatea muzicală a timpului. Eusebiu de Caesarea și Fericitul Ieronim menționează despre o lucrare a Sfântului Iustin Martirul și Filozoful (100-167) intitulată *Psaltes*, lucrare ce a atras atenția, peste șapte secole, patriarhului Fotie al Constantinopolului, considerată de acesta indispensabilă studierii muzicii de cult, dar care nu a supraviețuit până astăzi. Sfinții Ignatie al Antiohiei⁹, Tertulian, Clement Alexandrinul, Atanasie cel Mare, Ioan Hrisostom, și istoricii Eusebiu de Caesarea, Socrate Scolasticul, Sozomen¹⁰ și Cassiodor sunt câteva din personalitățile care au oferit detalii în omiliile, scrisorile sau comentariile biblice, asupra muzicii practicate de-a lungul timpului¹¹.

⁵ Elena Zottoviceanu, *Popasuri în trecutul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 2006, p. 236.

⁶ R. I. Gruber, *Istoria muzicii universale*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1963, p. 111.

⁷ Titus Moisesu, *Muzica bizantină în gândirea unor muzicieni români*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1999, p. 95.

⁸ Petre Vintilescu, *Istoria Liturghiei în primele trei veacuri*, București, Editura Nemira, 2001, p. 41.

⁹ Karl-Christian Felmy, *De la Cina cea de Taină la Dumnezeuasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe*, traducere Ioan Ică, Sibiu, Editura Deisis, 2004, p. 17.

¹⁰ Petre Vintilescu, *Despre poezia innografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Galați, Editura Partener, 2006, p. 35.

¹¹ Nicolae Gheorghiiță, *Contribuții la studierea muzicii bizantine și psaltichiei moderne: elemente stilistice*, în revista *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Iași, Editura Artes, 2007, p. 160.

Muzica și imnurile nu au scăpat, după cum spuneam, de o elenizare generală¹², iar cea mai timpurie dovadă a existenței imnografiei creștine este un papirus datând din secolul al III-lea, ce poartă urma imnului din Oxyrynchos, oraș din Egipt, situat la malul Nilului. Este un imn prebizantin închinat Sfintei Treimi și constituie, așadar, cea mai veche mărturie a unui imn creștin, având sistem semiografic muzical. A fost găsit pe un papirus aruncat în groapa de gunoi a orașului antic Oxyrynchos. Notația este în sistem alfabetic grecesc. „...Să se facă tăcere și nicio stea purtătoare de lumină să nu lumineze. Fie ca vânturile și izvoarele și râurile involburate să se liniștească. În timp ce noi lăudăm pe Tatăl, Fiul și Sfântul Duh, fie ca toate puterile creației să cânte: Amin, Amin, putere, slavă și veșnică mărire lui Dumnezeu, Unul Dătător al tuturor bunătăților, Amin, Amin”.

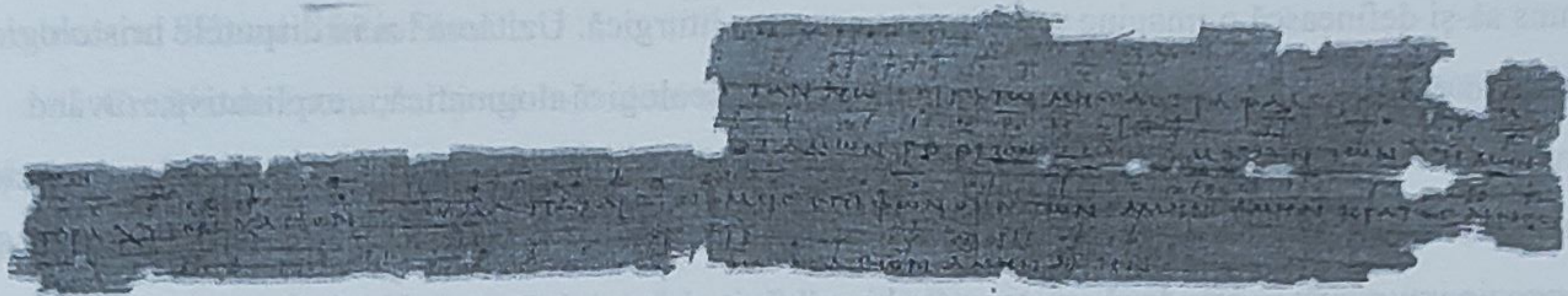


Fig. 1 Imn protocreștin – papirus

Acest imn protocreștin este un caz extrem de rar și unic până la această dată care să fi fost notat. Deși se folosește limba greacă, el pare a consemna și elemente din practica muzicală de cult siriană (mai târziu – Sf. Efrem Sirul +379). Este, fără indoială, cel mai vechi imn cunoscut, un imn dedicat Sfintei Treimi, profund creștin, scris în limba greacă veche și cântat după modurile muzicale grecești (în cheie hypolidiană, în modul diatonic hypofrigian)¹³. Aceasta înseamnă că, deși grecii erau considerați idolatri și politeiști, primii creștini nu ezitau să se folosească de limba și de scrierea lor muzicală pentru a-și scrie propriile imnuri, fapt ce dovedește că sistemul muzical grecesc era cunoscut și folosit în mod curent. Dacă nu ar fi fost așa, atunci primii creștini ar fi simțit nevoia de a inventa un sistem propriu de notare¹⁴. Cu toate acestea, există foarte puține urme ale unor imne creștine timpurii propriu-zise, în afară de papirusul menționat, de slavoslovia îngerească *Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu* și cântarea *Lumină lină*, atestate în secolul al IV-lea ca fiind deja vechi¹⁵ și care cu ușurință ar putea fi datate la începutul secolului al III-lea sau chiar al II-lea.

Încă din Biserica primară, creștinii se edificau unii pe alții în adunările lor particulare prin rugăciuni, psalmodii și prin cântarea celor dintâi imne compuse de ei înșiși, puține la început, pentru a se feri de erezii, rezumându-se mai mult la imnele Scripturii. Trebuie să menționăm că imnul nu are deocamdată o consacrare din partea Bisericii, datorită discreditării lui de cătreeretici. Conform

¹² Lykourgos Angelopoulos, *op. cit.*, p. 45.

¹³ Sfântul Roman Melodul, *Imnele pocăinței*, Iași, Editura Trisaghiion, 2006, p. 7.

¹⁴ Lykourgos Angelopoulos, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵ Petre Vintilescu, *op. cit.*, p. 126.

scrierilor Sfântului Irineu al Lyonului (*Adversus haeresis*), inaugurarea imnului ca armă¹⁶ de luptă s-a făcut, paradoxal, de către eretici, adică de gnosticii Marcion și Valentin în Roma veacului al II-lea. Însă putem constata rolul și importanța imnului bisericesc în contextul Sinodului I Ecumenic (anul 325) și a disputelor cu erezia *ariană*. Greutatea în utilizarea materialelor imnografice ca izvor al teologiei stă în volumul și diversitatea extraordinară a imnelor. Bizantinii au înțeles deosebirea dintre declarațiile doctrinare și poezie¹⁷, deoarece unele imnuri sunt explicit numite tropare dogmatice.

Imnografia se dezvoltă puternic din secolul al IV-lea și se poate vorbi de o distincție clară între psalmii lui David și imnul ca entitate componistică de sine stătătoare datorită înmulțirii sărbătorilor, dar și din cauza mai multor erezii. Începând cu secolul al IV-lea, imnul bisericesc a ajuns să-și definească o imagine proprie și consacrare liturgică. Uzitatea lui în disputele hristologice consemnează o imnografie analitică, abordarea teologică-dogmatică, explicativă, având o preocupare didactică (tendință practică)¹⁸. Ereziile au dat un impuls puternic în dezvoltarea poeziei lirice bisericești și, în același timp, au fost și prilejul de a se lua act pentru prima oară istoricește de o poezie imnografică ortodoxă, cu caracter binedefinit și cu o notă nouă. Unul din părinții fondatori a fost Sfântul Grigorie de Nazianz (330-390), teolog, poet, printre cei mai savanți ai Bisericii primare.

Acesta este adevăratul punct de plecare a tradiției bizantine și a premiselor imnografiei, precum și a muzicii religioase ortodoxe, făcând referire la cultura muzical-poetică populară locală, mai ales cea siriană, cea mai folosită, de altfel, ca și limba greacă, de locuitorii satelor și de paturile de jos ale populației orășenești, în care se cântau multe imnuri. Chiar de la începutul dezvoltării cultului bizantin, în muzica religioasă au pătruns elemente ale înfloritoare creații siriene de imnuri. Cel mai de seamă autor de imnuri a fost *Efrem Sirianul sau Sirul*, care a reușit să facă o reformă în ritmica¹⁹ imnurilor, înlocuind principiul alungirii și scurtării silabelor, în vigoare la grecii antici, cu alternarea silabelor accentuate și a celor neaccentuate la baza ritmului și căutând, astfel, să obțină un număr egal de silabe accentuate în fiecare strofă²⁰.

Imnul ajunge o formă de mărturisire și de exercitare a credinței, ceea ce a dus la o dexteritate literară în realizarea unei fizionomii sau a unui gen imnografic binedefinit. Acest gen se înfățișează sub forma strofei singuratice numită *tropar*²¹, ce avea să joace un rol de unitate și de

¹⁶ Endre Ivanka, *Elenic și creștin în viața spirituală a Bizanțului timpuriu*, București, Editura Nemira, 2012, p. 22.

¹⁷ John Meyendorff, *Teologia bizantină*, București, Editura Nemira, 2013, p. 182.

¹⁸ Petre Vintilescu, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹ *Ibidem*, p. 35.

²⁰ R. I. Gruber, *op. cit.*, p. 111.

²¹ Strofa imnografică încheiată unitar prin dezvoltarea unei invocații, aclamații ori exclamații religioase sau a unei formule religioase deja întrebuințată în cult.

model în poezia imnografică ulterioară, prin contribuția celor doi bătrâni din Constantinopolul veacului al V-lea, Antim și Timocle.

Înflorirea creației de imnuri bisericești bizantine și introducerea unei imnologii masive în ritualul de catedrală are loc în secolele VI-VII și este legată, mai ales, de creația sirianului Roman Melodul²², care ajunge să dețină funcția de „prim cântăreț” la una din bisericile din capitala imperiului. Din cele aproape 1000 de imnuri ale sale, s-au mai păstrat doar 80. Lucrările sale, numite condacuri sau condace, erau poeme strofice ale căror strofe în număr de 18-24 erau legate între ele prin folosirea acrostihului²³. Ca structură, *condacul* era un cuplet²⁴ cu un refren pe melodia căruia se cânta o strofă a textului, mereu repetată. Tradiția imnografică bizantină îl reține pe Sfântul Roman Melodul drept al doilea moment semnificativ al ei, primul loc fiind rezervat celebrului său predecesor, Sfântul Efrem Sirul.

Creația de imnuri a ajuns la o dezvoltare și mai mare în Bizanțul secolelor VII-VIII, când apare un alt gen muzical: *canonul*²⁵. Acesta era format din nouă ode, iar fiecare din acestea era alcătuit la rândul său din câteva strofe, având același ritm. Genul muzical-poetic complex al canonului bizantin, un tribut adus ceremonialului fastuos al curții Bizanțului, a dus mai târziu la separarea funcțiilor de poet și compozitor²⁶. Cei mai importanți autori de *canoane* sunt Ioan Damaschinul²⁷, Cozma Melodul, Andrei Criteanul, Teofan din Smirna, Iosif din Tesalonic. Dintre aceștia, cel mai de seamă rămâne Sfântul Ioan Damaschin, care pe lângă o introducere în terminologia teologiei bizantine, o istorie a ereziilor și o expunere a credinței ortodoxe²⁸, alcătuiește numeroase imnuri²⁹, dar mai ales elaborează un sistem al celor opt glasuri bisericești numit *octaihia*, pe care se bazează întreg sistemul muzical bizantin. Trecerea de la *condac* la *canon* este mai mult decât o schimbare de gen în poezia liturgică. Reprezintă o trecere de la poezia ca predicare la poezia ca meditație, de la poezia folosită în slujba propovăduirii Evangheliei la poezia ca o cale de meditație asupra adevărilor credinței, de la orientarea laică la inspirația monastică din cultul liturgic bizantin³⁰.

Fastul serviciului religios bizantin este confirmat de numărul mare al celor care deserveau catedrala Sfânta Sofia din Constantinopol, aproximativ 555 de persoane în timpul Împăratului Justinian, până la 600 de persoane în timpul lui Heraclius. La Psalmodia corală luau parte circa 111

²² Alexandru Prelipcean, *O nouă specie a imnografiei bizantine: condacul. Scurtă introducere în elementele sale definitorii*, în revista *Teologie și Viață*, nr. 1-4, Iași, 2013, p. 124.

²³ O combinație între inițialele versurilor din care se formează, printre altele, fie alte strofe, fie numele compozitorului.

²⁴ Pe aceeași melodie se cântau diferitele strofe ale textului.

²⁵ Numele de *canon* provine de la faptul că în alcătuirea canonului imnografic domină reguli sau norme stabilite.

²⁶ R. I. Gruber, *op. cit.*, p. 114.

²⁷ *Sfinții Melozi și Imnografi Ioan Damaschinul și Cosma Melodul*, Galați, Editura Egumenita, 2013, p. 12.

²⁸ Monah Teoclit Dionisiatul, *Maica Domnului în teologia și imnografia Sfinților Părinți*, București, Editura Bizantină, 2002, p. 290.

²⁹ Sf. Ioan Damaschin, *Dogmatica*, București, Editura IBMBOR, 2005, p. 10.

³⁰ Sf. Roman Melodul, *op. cit.*, p. 15.

„lectori” și 25 „cântăreți” soliști.³¹ Executarea noilor cântări bisericești cerea oameni cunoscători cu dexteritate deosebită în materie de muzică. Funcția cântărețului bisericesc apare, astfel, mult mai necesară. Funcția psaltilor a fost pusă în relief de Sinodul din Laodicea (anul 343) care, prin *canonul 15*, făcea din aceștia o clasă aparte, vorbind de psalți anume orânduși „canonicește psalți”, care executau cântările după carte și suiți pe amvon³². O splendoare deosebită în execuție a cunoscut cântarea bizantină în biserica Sfânta Sofia din Constantinopol, deoarece pregătirea cântăreților făcea parte din preocupările împăraților bizantini și ale întâistătorilor Bisericii. Protopsaltul era conducătorul celor două strane sau coruri, sub direcția căruia se făcea și învățământul cântării bisericești.

După Sfântul Ioan Damaschin, în ogorul innografiei creștine și-au pus amprenta ostenitori, precum Metodie Marturisorul (+847), Iosif Innograful (+886), Teodor Studitul (+826), Fotie al Constantinopolului (+891) și mulți alții. Muntele Athos, un mare centru spiritual ce îmbogățește lumea ortodoxă începând cu secolul al X-lea, reprezintă un important reper duhovnicesc, care intră în istoria Bizanțului, a lumii și a întregului monahism ortodox, ca cea mai autentică și constantă vatră de spiritualitate și trăire în Hristos în al doilea mileniu al creștinismului european. În jurul secolului al XII-lea, cu mult înainte de căderea Constantinopolului, innografia era practic completă³³. Între anii 1261-1453, sub dinastia Paleologilor³⁴, începe perioada de apogeu artistic a marilor maeștri: Ioan Kukuzel, Nikifor Ithikos, Ioannis Glikis, Xenos Koronis, precum și Ioannis Kladas. Aceștia compun mai ales pe baza textelor poetice anterioare sau înfrumusețază compozițiile mai vechi³⁵.

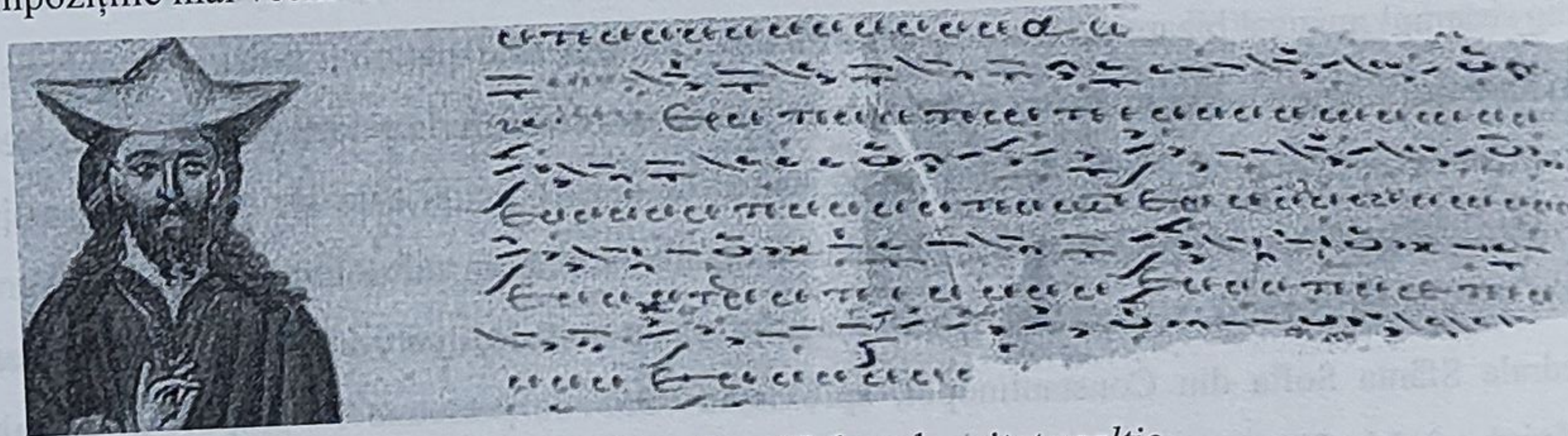


Fig. 2 Maistor Ioan Kukuzel – *citată psaltic*

După căderea Bizanțului (1453), muzica bizantină cunoaște iarăși o perioadă de remarcabilă înflorire, prin reîntoarcerea la formele tradiționale și prin interesul ridicat pentru teoretizare³⁶, prin contribuția lui Manuel Chrysaphes. Totuși, spiritul lui Kukuzel a dominat Biserica Bizantină până

³¹ R. I. Gruber, *op. cit.*, p. 113.

³² Petre Vintilescu, *op. cit.*, p. 198.

³³ Constantin Catrina, *Ipostaze ale muzicii de tradiție bizantină din România*, București, Editura Muzicală, 2003, p. 114.

³⁴ Familie bizantină care a urmat la tronul Constantinopolului în 1261 și care trebuia să domnească în alternanță cu dinastia Cantacuzinilor timp de două secole.

³⁵ Lykourgos Angelopoulos, *op. cit.*, p. 57.

³⁶ Nicolae Gheorghiuță, *op. cit.*, p. 172.

În secolul al XIX-lea. Notația lui cuprinzând prea multe semne și lăsând loc prea mult interpretării și dexterității personale a cântărețului, a fost nevoie să se întreprindă încă din veacul al XVII-lea o simplificare a semnelor, care s-a realizat, practic, în anul 1814 de către cei trei mari dascăli: Hrysant de Madyt, Grigorie Protosaltul și Hurmuz Hartofilax, o întreagă reformă ce a ajuns să fie cunoscută și aplicată chiar și în Țările Române³⁷. Obiectivul reformei celor trei dascăli a fost transmiterea și ocrotirea tradiției.

Muzica bizantină s-a transmis de-a lungul a două mii de ani, fiind înfrumusețată și îmbogățită de atâția mari compozitori de-a lungul secolelor și trecând prin nenumărate reforme și dezvoltări, încât acum, în secolul XXI, reprezintă un patrimoniu muzical imens care nu este ușor de transmis³⁸. Muzica bizantină este foarte diferită de cea occidentală, fiind întotdeauna dificil și „periculos” să se transpună o piesă bizantină în sistemul de scriere occidental. Fiecare semn din muzica bizantină posedă o lucrare particulară, dar nefiind un simplu ornament, ci o acțiune care vine să determine felul în care psaltul va executa nota sau grupul de note. Simpla recunoaștere a semnelor muzicale nu este suficientă pentru o interpretare corectă a ethos³⁹-ului unui glas, ci este nevoie de o adevărată cultură în spate. Este o mistagogie pedagogică în care, după cum afirma Petre Țuțea, „știința, arta și tehnica devin cultură când sunt subordonate religiei creștine, singura putere care unește prin iubire, nu prin denivelare forțată, sterilizantă, ierarhia venită de sus având alt conținut decât cea venită de jos”⁴⁰.

Transmiterea orală joacă un rol esențial pentru continuitatea civilizației muzicale bizantine⁴¹. Formarea de noi psalți este capitală pentru dinamizarea practicii muzicale și menținerea unui nivel ridicat în timpul slujbelor bisericești. Ne referim la transmiterea unei științe în adevăratul sens al cuvântului și a unor noțiuni. Regretatul maestru Lycourgos Angelopoulos spunea că „aceasta implică faptul de a fi mereu în întâmpinarea noilor generații, un demers asemănător cu tovărășia, în sensul că bătrânii iau în grijă pe cei mai tineri, îi inițiază și le transmit știința teoretică și practică pe care au dobândit-o la rândul lor, așa cum transmitem o moștenire propriilor copii”⁴².

³⁷ Florin Buceșcu, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice-Moldova, sec XIX*, vol. I, Iași, Editura Artes, 2009, p. 24.

³⁸ Lycourgos Angelopoulos, *op. cit.*, p. 124.

³⁹ În concepția Antichității – proprietate a muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caractere. În Grecia antică, s-a acordat o însemnătate cu totul deosebită, atât în plan filosofic, cât și în plan pedagogic, dimensiunea etică fiind una dintre condițiile pe care o „muzică bună” trebuie să o îndeplinească într-un sistem social-educativ reclamat de către statul-polis.

⁴⁰ Cassian Maria Spiridon, *Petre Țuțea între filosofie și teologie*, Iași, Editura Doxologia, 2013, p. 46.

⁴¹ Constantin Catrina, *op. cit.*, p. 29.

⁴² Lycourgos Angelopoulos, *op. cit.*, p. 124.

BIBLIOGRAFIE

- ANGELOPOULOS, Lykourgos – *Vocile Bizanțului*, Iași, Asociația culturală Byzantion, 2011
- BECK, Hans-Georg – *Mileniul bizantin*, București, Editura Nemira, 2015
- BUCESCU, Florin – *Rolul Mitropolitului Veniamin și al Ieromonahului Macarie în afirmarea creației psaltice românești în Moldova*, în revista *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Iași, Editura Artes, 2007
- BUCESCU, Florin – *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice – Moldova, sec. XIX*, vol. I, Iași, Editura Artes, 2009
- CATRINA, Constantin – *Ipostaze ale muzicii de tradiție bizantină din România*, București, Editura Muzicală, 2003
- DAMASCHIN, Sf. Ioan – *Dogmatica*, București, Editura IBMBOR, 2005
- EGGER Maxime, SF. Grigorie Teologul, Serafim ROSE, Arvo PÄRT, Ilarion ALFEIEV – *Cântul inimii – Puterea cuvântului și a muzicii*, București, Editura Sophia, 2012
- FELMY, Karl-Christian – *De la Cina cea de Taină la Dumnezeiasca Liturghie a Bisericii Ortodoxe*, Sibiu, Editura Deisis, 2004
- GHEORGHITĂ, Nicolae – *Contribuții la studierea muzicii bizantine și psaltichiei moderne; elemente stilistice*, în revista *Byzantion Romanicon*, vol. VII, Iași, Editura Artes, 2007
- GHEORGHITĂ, Nicolae – *Chinonicul duminical în perioada post-bizantină*, București, Editura Sophia, 2009
- GRUBER, R. I. – *Istoria muzicii universale*, vol. I, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963
- IVANKA, Endre – *Elenic și creștin în viața spirituală a Bizanțului timpuriu*, București, Editura Nemira, 2012
- KONSTANTINOU, Giorgos – *Teoria și practica muzicii bisericești*, Iași, Asociația culturală Byzantion, 2010
- MEYENDORFF, John – *Teologia bizantină*, București, Editura Nemira, 2013
- MOISESCU, Titus – *Muzica bizantină în gândirea unor muzicieni români*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1999
- MONAH, Teoclit Dionisiatul – *Maica Domnului în teologia și immografia Sfinților Părinți*, București, Editura Bizantină, 2002
- NEAGU, protos. Iustin – *Psaltii vestiți la Mitropolia Moldovei (1386-1986)*, în revista *Teologie și Viață*, nr. 11-12, Iași, 1993

PRELIPCEAN, Alexandru – *O nouă specie a imnografiei bizantine: condacul. Scurtă introducere în elementele sale definitorii*, în revista *Teologie și Viață*, nr. 1-4, Iași, 2013

PRELIPCEAN, Alexandru – *Constantin cel Mare – „Împărat al Împăraților și domn al tuturor celor ce domnesc”*. Două aspecte biografice reflectate în imnografia creștină, în revista *Teologie și Viață*, nr. 1-4, Iași, 2013

SFÂNTUL Roman Melodul – *Imnele pocăinței*, Iași, Editura Trisaghion, 2006

SPIRIDON, Cassian Maria – *Petre Țuțea între filosofie și teologie*, Iași, Editura Doxologia, 2013

TENACE, Michelina – *Creștinismul Bizantin*, București, Editura Cartier, 2005

VINTILESCU, Petre – *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească*, Galați, Editura Partener, 2006

VINTILESCU, Petre – *Istoria Liturghiei în primele trei veacuri*, București, Editura Nemira, 2001

ZOTTOVICEANU, Elena – *Popasuri în trecutul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 2006

*** *Sfinții Melozi și Imnografi Ioan Damaschinul și Cosma Melodul*, Galați, Editura Egumenita, 2013

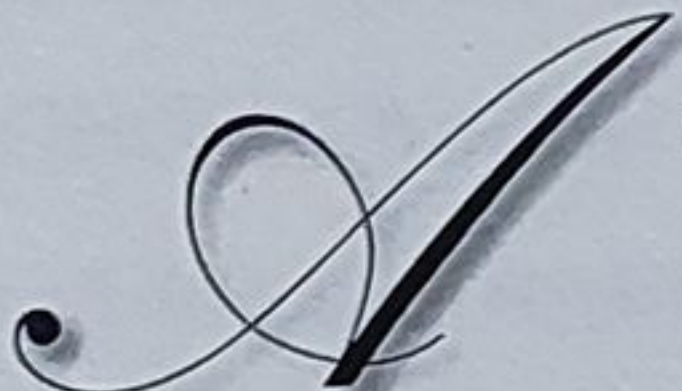
VALENȚELE CICLICE ALE TEMEI DE FUGĂ DIN SONATA PENTRU FLAUT SOLO DE SIGISMUND TODUȚĂ

Prof. dr. Hilda Elisabeta Iacob

Colegiul de Muzică *Sigismund Toduță*, Cluj-Napoca

Résumé: Les années 1983-1989 marquent une dernière étape dans le style de de la création du compositeur Sigismund Toduță. La particularité de la *Sonate pour flûte solo* consiste dans la communion thématique avec la *Sonate n°2 pour flûte et piano*, qui va jusqu'à l'auto-citation. Bien qu'elle ne soit pas une œuvre ample, la *Sonate pour flûte solo* est représentative pour la période de maturité du compositeur pouvant illustrer toutes les effigies stylistiques de l'écriture de todutienne concernant le paramètre mélodique, chromatique, métrorhythmique, architectural et même polyphonique, moins celui harmonique. Parcourir l'œuvre révèle le rôle déterminant que le thème de la fugue détient dans la construction du discours musical, sa tournure mélodique étant enclavée dans le flux des sons de la sonate dans son intégralité. Ainsi sont dévoilées les valences cycliques que le compositeur a attribuées à ce morphème musical.

Mots-clés: Sigismund Toduță, thème de fugue, morphème, pensée cycliques, cellule-motivique.

nii 1983-1989 – în care Sigismund Toduță finalizează o a doua versiune a operei-oratoriu *Meșterul Manole* – marchează o ultimă etapă de creație, caracterizată din punct de vedere stilistic prin „continuitate, [...] concomitent cu împlinirea și ducerea până aproape de ultimele consecințe a cuceririlor anterioare”¹. Genurile preferate de compozitor în această perioadă sunt: concertant (concertele pentru flaut, pentru oboi și pentru pian), cameral (6 *Piese pentru oboi solo*, 7 *Coral-preludii pentru orgă*, *Simfonia B-A-C-H*, *Sonata nr. 2 pentru vioară și pian*, *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian*, *Sonata pentru flaut solo*, *Sonata pentru violoncel solo*), coral (10 *Miniaturi pentru voci egale pe versuri populare*, 3 *Coruri pe versuri de L. Blaga*, 2 *Madrigale pe versuri de Ana Blandiana*) și cel vocal (45 de lieduri pe versuri de Lucian Blaga, Ana Blandiana și alți poeți).

Sonata pentru flaut solo (1988) este penultima lucrare camerală toduțiană², scrisă imediat după *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian* (1988) și întregind seria lucrărilor dedicate acestui instrument³, similar celor dedicate oboiului⁴. Remarcăm faptul că geneza creațiilor camerale din deceniul al nouălea a fost impulsionată și de contactul cu activitatea artistică – la Cluj – a doi

¹ Vasile Herman, *Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță* – partea a III-a, *De la opera Meșterul Manole până în 1988*, în *Studii toduțiene*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2004, p. 59.

² În genul cameral, S. Toduță va mai compune doar *Sonata pentru violoncel solo* (1989).

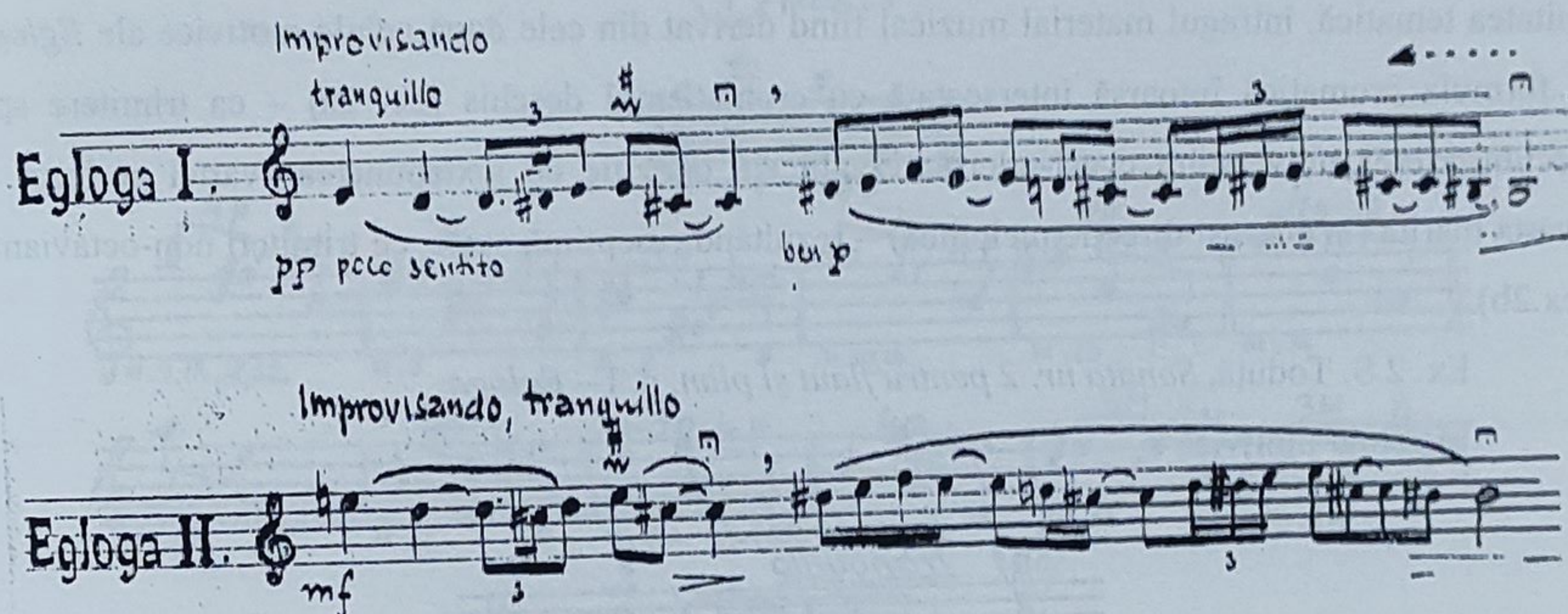
³ *Sonata nr. 1 pentru flaut și pian* (1952), *Concertul pentru flaut și orchestră de coarde* (1983), *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian* (1988), *Sonata pentru flaut solo* (1988).

⁴ *Sonata pentru oboi și pian* (1955), 6 *Piese pentru oboi solo* (1981), *Concertul pentru oboi și orchestră de coarde* (1989).

muzicieni-interpreți de certă valoare și reputație artistică – flautistul Gavril Costea și oboistul Aurel Marc – cărora compozitorul le-a încredințat interpretarea în primă audiție absolută a acestora, unele fiindu-le chiar dedicate⁵.

Particularitatea *Sonatei pentru flaut solo* constă în comuniunea materialului tematic cu *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian*⁶, ce merge până la auto-citare. Compozitorul așează ca primă articulație a *Sonatei pentru flaut solo* segmentul introductiv al părții I din *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian*, ce poartă același titlu – *Egloga*. În *Sonata pentru flaut solo*, *Egloga* devine o articulație de sine stătătoare în eșafodajul tri-pentastrofic, cu dublă funcție – introductivă și concluzivă – într-o viziune de „întoarcere la origini”, în care *Egloga II* încheie lucrarea într-o atmosferă expresivă de rememorare. Pentru obținerea acestui caracter, repriza este plasată în registrul acut (la octava superioară față de expunerea inițială), într-o variantă subtil eliptică, din care sunt omise câteva „arcuiri” motivice, finalul fiind reorientat spre aceeași finală – *si#* –, de această dată într-o cădere intervalică de undecimă micșorată (enarmonic – decimă mare) și nu de cvartă micșorată (enarmonic – terță mare).

Ex. 1 S. Toduță, *Sonata pentru flaut solo*, incipit *Egloga I* și incipit *Egloga II*



Este posibil ca acest procedeu al auto-citării să aibă și o filiație bachiană, știut fiind faptul că și marele compozitor a apelat uneori la preluarea și reintegrarea unui material muzical în mai multe lucrări proprii. De asemenea, datele foarte apropiate ale compunerii celor două lucrări permit și avansarea unei alte ipoteze, legate de posibile versiuni / concepții componistice diferite asupra unuia și aceluiași material tematic reprezentat de *Egloga* cu care debutează ambele sonate⁷.

⁵ Gavril Costea – *Sonata pentru flaut solo*, Aurel Marc – *6 Piese pentru oboi solo și Concertul pentru oboi și orchestră de coarde*.

⁶ Din punct de vedere stilistic – raportat la întreaga creație a compozitorului –, *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian* aparține celei de-a treia perioade de creație, purtând amprenta împlinirilor stilistice specifice acesteia.

⁷ O cercetare ulterioară, mai aprofundată din punct de vedere monografic, va elucida aceste aspecte, definitorii pentru geneza celor două lucrări. *Egloga în creația lui Sigismund Toduță*; egloga – indiferent de genul muzical în care este înveșmântată sonor – aduce cu sine portretizarea și idealizarea simplității și purității vieții pastorale, prin mijlocirea dialogului.

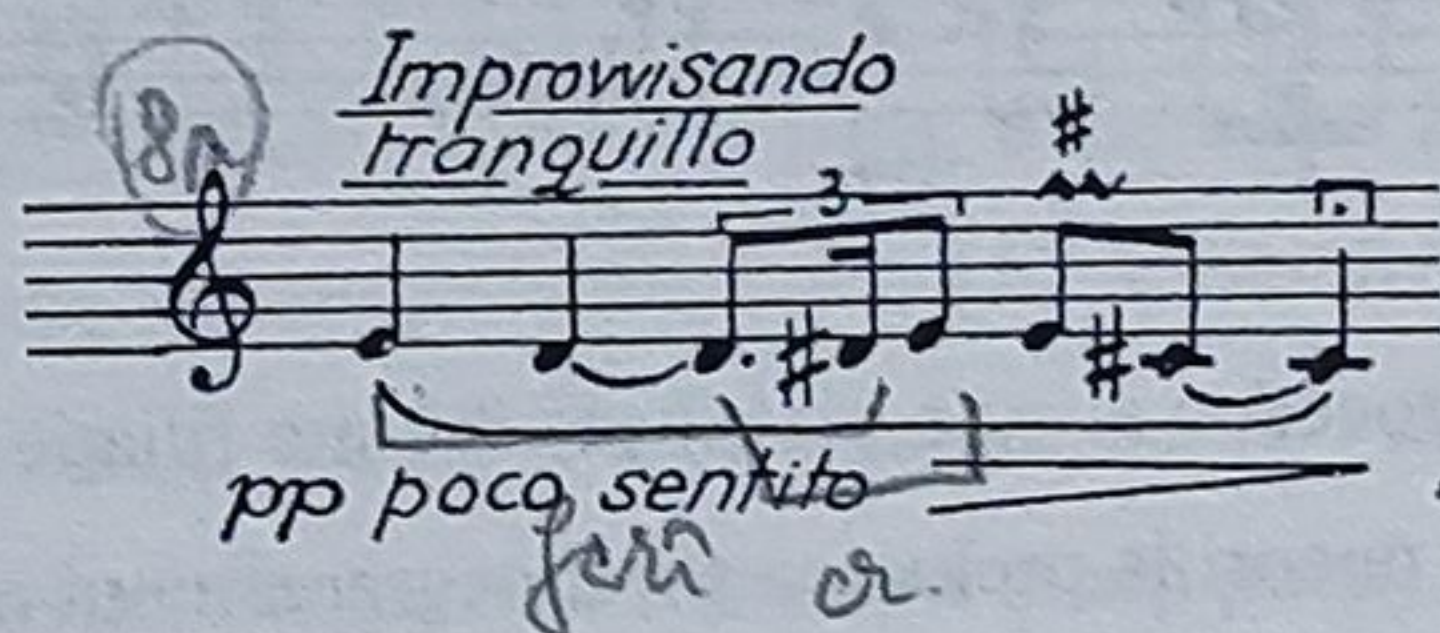
Deși nu este o lucrare amplă, *Sonata pentru flaut solo* este reprezentativă pentru perioada de maximă maturitate a compozitorului și poate ilustra toate efigiile stilistice ale scrisului toduțian în ceea ce privește parametrul melodic, cromatic, metro-ritmic, arhitectural, chiar și polifonic, mai puțin poate, cel armonic. Sonata se desfășoară pe un tipar macro-structural tri-pentastrofic cu repriză: **A-B-C-B/D-Avar**. Ca o ogivă gotică, forma se sprijină în extreme pe *Egloga I*, respectiv *Egloga II*, arcuindu-se prin segmentul median *Poco allegro* spre *Fuga* plasată în partea centrală a lucrării – ca o culminație a acumulărilor de limbaj anterioare, din care tensiunile se dizolvă simetric în *Quasi improvisando*, urmat de *Egloga II*, echilibrând astfel forma.

Parcursul lucrării relevă rolul generator determinant pe care **tema de fugă** îl deține în edificarea discursului muzical, turnura sa melodică fiind inclavată în fluxul sonor al întregii sonate. Se dezvăluie, astfel, valențele ciclice cu care compozitorul a înzestrat această morfemă muzicală.

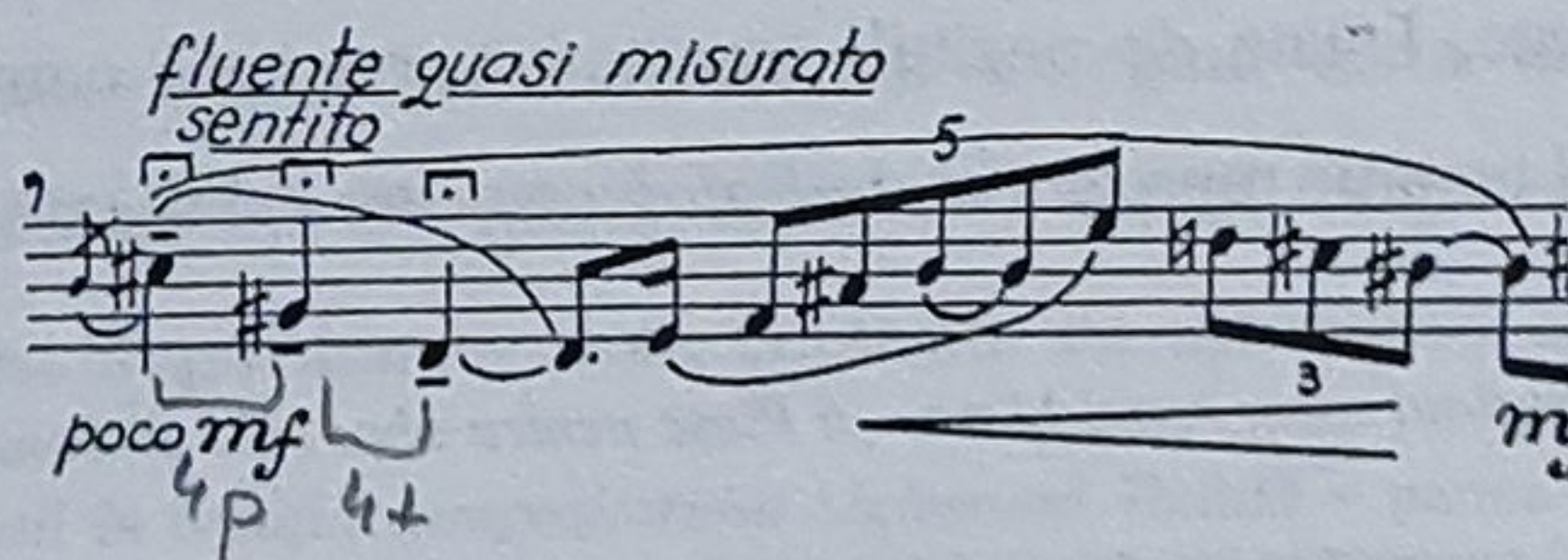
Fuga este cheia de boltă spre și dinspre care se arcuiesc cele două pante sonore ale formei tri-pentastrofice ale sonatei, moment de maximă complexitate, care se detașează clar față de celelalte aticulații – în care coordonata melodic-improvizatorică prevalează – prin scriitura polifonică. Viziunea monopartită a lucrării se combină fericit cu gândirea cică ce-i asigură unitatea tematică, întregul material muzical fiind derivat din cele două celule-motivice ale *Eglogiei I*: formula cromatică întoarsă intersectată cu cromatismul deschis (ex. 2a) – ca trimitere spre circumscrierea universului cvasi-microintervalic, în opoziție cu juxtapunerea cvartei perfecte cu cvarta mărită (în aceeași direcție melodică) – rezultând o septimă mare, cu trimiteri non-octaviante. (ex.2b).

Ex. 2 S. Toduță, *Sonata nr. 2 pentru flaut și pian*, p. I – *Egloga*

a) celula-motivică x



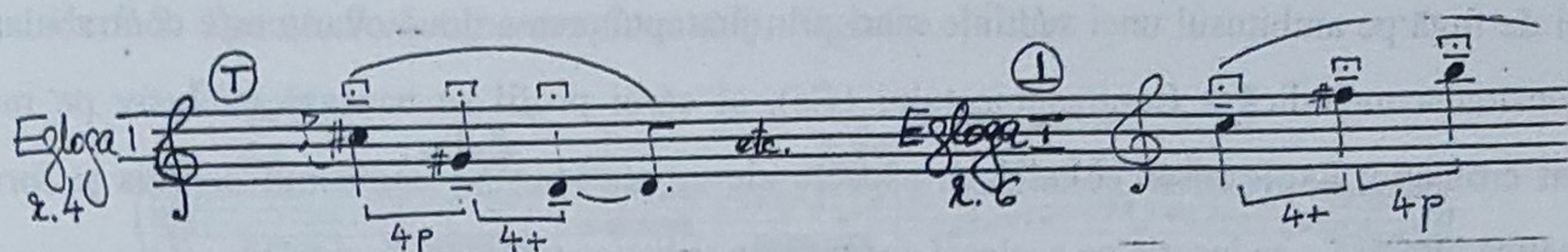
b) celula-motivică y



Tema de fugă este preluată din incipitul tronsonului al doilea al *Eglogiei*, care are la bază celula-motivică y: două cvarte juxtapuse descendent, prima fiind perfectă, iar a doua mărită. Prima expunere a temei este în forma sa inițială, apoi inversată și o plasează ca incipit de rând melodic –

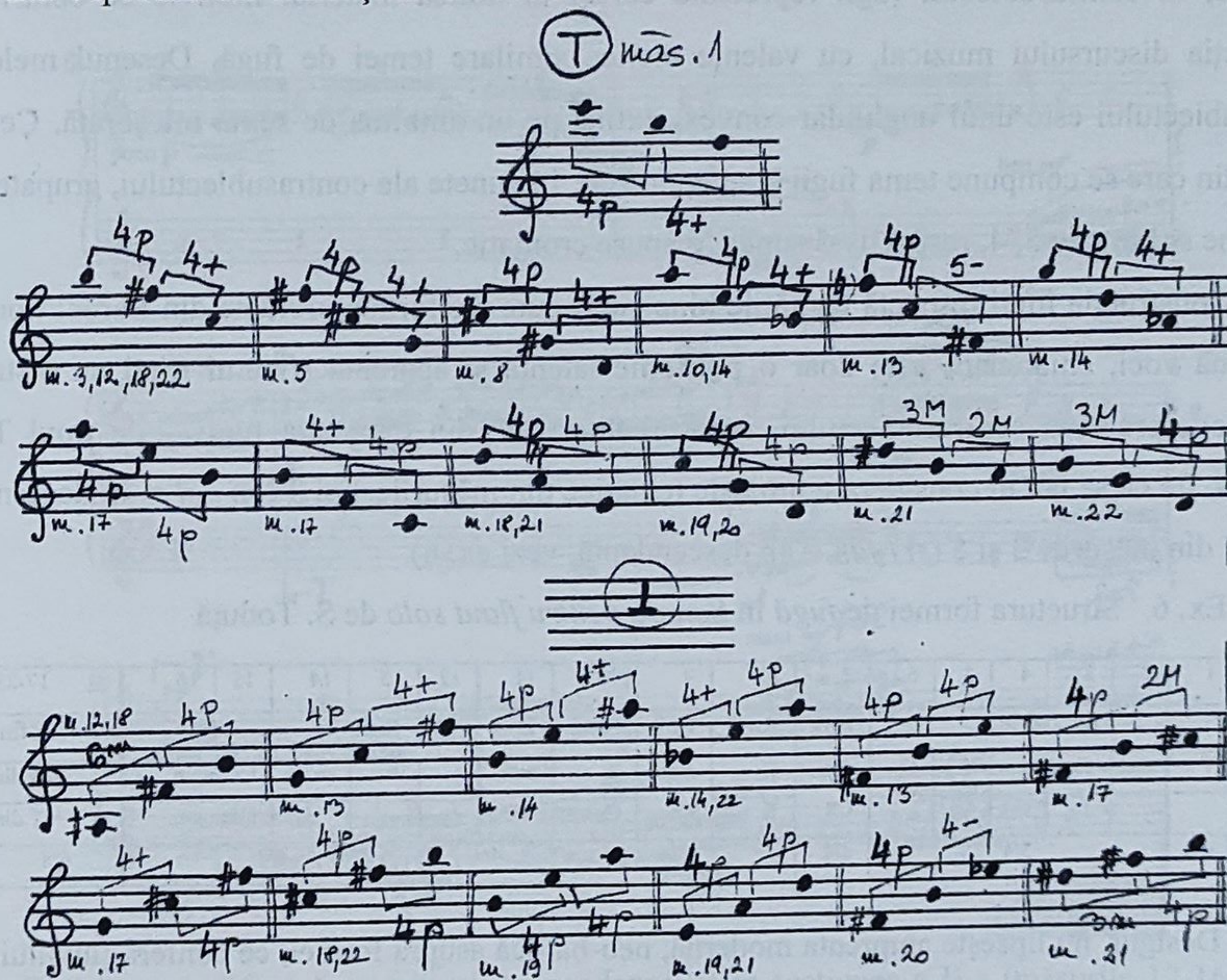
în sens folcloric –, cu intenția de a fixa auditiv cele două ipostaze ale temei, ca repere pentru dezvoltarea lor ulterioară.

Ex. 3 S. Toduță, *Sonata pentru flaut solo*



Ipostazele în care tema se prezintă ulterior pe parcursul sonatei sunt gândite gradat, având diferite funcții morfo-sintactice: celulă-incipit, segment interior al unui pasaj sau element cadențial, articulând structura complexă a formei de fugă, a cărei concepție arhitectonică valorifică valențele dezvoltătoare ale temei. Brevitatea acesteia nu împiedică transformarea ei în multiple ipostaze, deoarece intervalul generator – *cvarta*⁸ – permite jocul infinit al permutărilor tipurilor sale (4p, 4+, 4- sau enarmonii ale acestora) prin juxtapuneri, conjuncții, transpuneri, augmentări / diminuții intervalice etc.

Ex. 4 Ipostaze ale temei și ale inversării temei

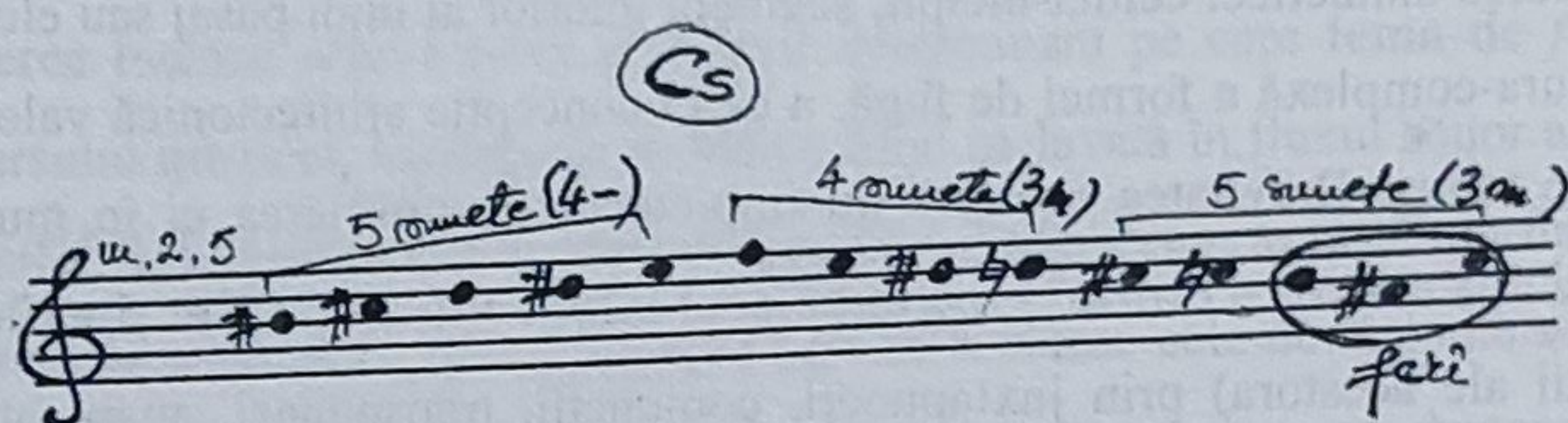


Din seria mutațiilor temei se detașează cele două grupuri de variante utilizate de compozitor în *Fugă* – tema (T) și inversarea temei (I) –, aceasta din urmă cu o pondere aproximativ egală ca număr de apariții în cadrul părții.

⁸ Importanța cvartei ca nucleu generator al elaborării motivice și tematice este un aspect stilistic specific creației toduțiene.

Gândirea tetracordală de sorginte modală caracterizează scrisul compozitorului în toate etapele de creație, atât în plan orizontal (ca interval-limită pentru tronsoane melodice, segmente scalare grupate tetracordal etc.), cât și în plan vertical (cum ar fi acordurile de cvarte). Spațializarea temei de fugă pe ambitusul unei septime mari prin juxtapunerea a două cvarte este contrabalansată de densitatea melodică a Contrasubiectului (Cs), al cărui profil se bazează exclusiv pe mersul treptat cromatic. Exploatarea celor două aspecte ale cromaticii – cromatismul deschis și formula cromatică întoarsă – se înscrie pe aceleași coordonate stilistice toduțiene.

Ex. 5 Desenul melodic al Contrasubiectului



Dacă în celelalte părți ale sonatei cromatisme se combină cu alte tipuri de profiluri melodice, în contrasubiectul fugii reprezintă cel de-al doilea material motivic ce contribuie la construcția discursului muzical, cu valențe ciclice similare temei de fugă. Desenul melodic al contrasubiectului este unul unghiular-convex, extins pe un ambitus de sextă micșorată. Celor trei sunete din care se compune tema fugii li se opun cele 14 sunete ale contrasubiectului, grupate în trei tronsoane scalare de 5, 4, respectiv 5 sunete dispuse cromatic.

Construcția fugii respectă legițile bine cunoscute ale formei preluate din Baroc: tipul fugii – la două voci, chiar dacă este doar o polifonie latentă și aparentă (flautul fiind un instrument monodic)⁹, prezența contrasubiectului, raportul intervalic din expoziția fugii – de tipul Temă / Răspuns, fie că se iau în considerare intrările tematice din măsurile 1 și 3 (*mi / si* = 4p descendentă) sau cele din măsurile 3 și 5 (*si / fa#* = 4p descendentă, vezi ex. 6).

Ex. 6 Structura formei de fugă în *Sonata pentru flaut solo* de S. Toduță

Nr.măs	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17-23
	Expoziție						Ep1	Rm1	Ep2	Rm2	Ep3	Rm3			Ep4		Rfin
v.I	T	Cs	Cs		T	Cs	mat.	Cs	mat.	T	mat.		⊥	⊥		Cs augm.	T/⊥ dim.
v.II			T	Cs	Cs		CS	T	CS	Cs	CS	⊥	⊥	⊥		Cs augm.	⊥/T dim.
Măsura	4/4	3/4					4/4	3/4			4/4	6/4				6/8	4/4

Desigur, nu lipsește amprenta modernă, neo-barocă asupra formei, ce conferă fluxului sonor anumite libertăți, concretizată prin prezența unei introduceri-*motto* – un *pseudo-dux* cu funcție expozitivă –, rezultat din intercalarea contrasubiectului între cele două intrări tematice, juxtapus temei de fugă. Se poate observa versatilitatea materialului tematic al contrasubiectului, valorificat

⁹ Posibilă trimitere și omagiu la fugile pentru vioară și violoncel solo bachiene.

de către compozitor, deopotrivă, ca și element complementar temeii de fugă (*codetta*), dar și ca element de spațializare a intrărilor tematice cu funcție de episod, pentru a conferi o mai mare claritate polifonizării discursului muzical (vezi ex.7).

Ex. 7 S. Toduță, *Sonata pentru flaut solo, Fuga* (m. 1-11)

The musical score for the first 11 measures of the Fuga from Sonata for Solo Flute by S. Toduță is presented in two systems. The first system (measures 1-4) shows the flute and piano parts with dynamic markings like *p subito, sotto voce* and *4p*. The second system (measures 5-8) continues the polyphonic texture with markings like *ben mf* and *poco p*. The third system (measures 9-11) includes markings like *poco mf*, *assai mf*, and *feri*. The score is characterized by dense polyphonic writing and various dynamic and articulation markings.

Densitatea polifonică a scriiturii se condensează în secțiunea a II-a (măsurile 12-16), unde asistăm la suprapunerea temeii diminuate cu inversarea acesteia, urmată de suprapunerea contrasubiektului augmentat cu inversarea sa augmentată – tot cu funcție de episod. Repriza finală (m. 17-23) plasează discursul muzical într-un *stretto* imitativ, bazat pe alternanța temeii cu

inversarea ei – ambele diminuate –, într-o acumulare de tensiune condusă accelerat și în *crescendo* spre sunetul final al fugii: *re4*.

Analiza *Fugii* din *Sonata pentru flaut solo* de Sigismund Toduță pune în lumină un principiu universal valabil al unității în diversitate, aplicat și în această lucrare de către compozitor. Alături de limbajul modal cromatic specific acestei perioade de creație și de organizarea ritmică bazată pe prevalența valorilor mici (optimi, șaisprezecimi) raportat la *rubato*-ul părților extreme sau la *misurato*-ul fugii propriu-zise, celula ciclică ce generează tema este emblematică pentru întreaga lucrare și coagulează discursul muzical într-un tot unitar. *Fuga* nu poate fi catalogată decât plină de măiestrie și admirabil construită, în contextul contracarării unui posibil efect de „imitație eterofonizantă”¹⁰ datorat instrumentului monodic pentru care a fost gândită, respectiv dimensiunilor reduse ale temei.

Diversitatea se manifestă la nivelul parametrilor macro- sau microstructurali: rigoarea articulațiilor tiparului formal și a metricii în opoziție cu recitativul liber și variațiile agogice din celelalte părți, varietatea ipostazelor temei pe parcursul întregii lucrări, dezvăluind forța sa de a determina „o variație continuă a unei acțiuni scurte cu valoare nucleică generatoare”¹¹.

Cele două fațete ale principiului se întrepătrund, se condiționează reciproc și converg spre realizarea unui echilibru între toți parametrii muzicali. Limbajul rezultat este unul complex din punct de vedere tehnic și expresiv, coerent și unitar dar, mai cu seamă, inconfundabil din punct de vedere stilistic, mărturie a „darului de a zămisli frumusețe”¹² al Maestrului clujean.

BIBLIOGRAFIE

- GAVRIȘ, Mihaela – *Sonatele cu pian ale lui Sigismund Toduță*, Cluj-Napoca, Editura Arpeggione, 2005
- HERMAN, Vasile – *Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță*, în *Studii toduțiene*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2004
- IACOB, Hilda – *Aspecte stilistice în creația vocală, corală și vocal-simfonică a lui Sigismund Toduță*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2002
- IACOB, Hilda – *Egloga în creația lui Sigismund Toduță*, 2011, manuscris
- RÎPĂ, Constantin – *Ideea mioritică în creația muzicală cultă românească*, teză de doctorat, Cluj-Napoca, Conservatorul Gheorghe Dima, 1980

¹⁰ Vasile Herman, *op. cit.*, p.66.

¹¹ *Ibidem*, p. 12.

¹² Parafrază la finalul cuvântului de autor din Programul de sală al primei audiții absolute a operei-oratoriu *Meșterul Manole*, Cluj-Napoca, 1 octombrie 1985.

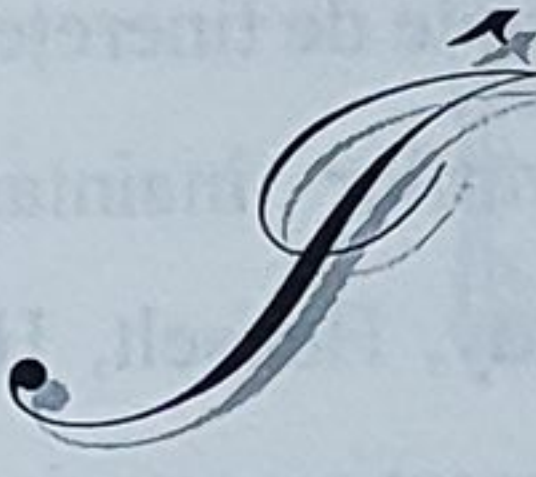
COMPARATISMUL MUZICAL INTERPRETATIV.

VERSIUNI DE REFERINȚĂ ALE *CONCERTULUI NR. 1 PENTRU PIAN* *ȘI ORCHESTRĂ* DE FRANZ LISZT

Profesor Ștefan Lovin
Școala Europeană, București

Abstract: Given the magnitude of musical interpretation *in general* and, at the same time, the quality of the performance *in itself*, this field of comparative listening to multiple musical performances can prove to be quite thrilling. The act of comparing two recordings requires critical spirit and a sufficient musical knowledge for understanding the music psychology process and the mechanism of interpretative construction as they are employed in the act of revealing the perennial musical truth of which not many artists can claim to have a comprehension or an intuition. The meaning and logic of the musical message are assimilated by the listener through the revelatory thinking of the performer who, in turn, has previously decoded the cryptic language of the composer. Emil von Sauer and Wilhelm Kempff are two emblematic figures of world piano playing, two undeniable reference points of classical music spirituality.

Keywords: comparative listening, piano concerto, Liszt, Romantic era, musical performance.

n vremea noastră, audiția comparată¹ a capodoperelor literaturii muzicale universale, în tălmăcirea marilor artiști ai lumii, poate constitui pentru cercetătorul în domeniul istoriei interpretării muzicale una dintre cele mai pasionante preocupări. Casele producătoare de discuri de pretutindeni se întrec spre a oferi, an de an, versiuni din ce în ce mai desăvârșite ale lucrărilor din repertoriul de largă circulație; altele, mai vechi, sunt reeditate pentru marele lor interes istoric. Compararea lor nu trebuie, desigur, privită din punctul de vedere al performanței propriu-zise, deoarece aici, chiar cronometrul, aparent „obiectiv”, nu ne poate spune foarte mult în ceea ce privește personalitatea artistului în cauză; o simfonie de Beethoven dirijată de Toscanini, de pildă, se va consuma într-un interval de timp mai redus decât sub conducerea lui Furtwängler. Verva, temperamentul exploziv al maestrului italian apar opuse reflexivității, tendinței de aprofundare a șefului de orchestră german. Nu e vorba deci de un simplu concurs, pentru că, adesea, diferitele versiuni ale aceluiași ópus prezintă, fiecare, anumite trăsături care le justifică poate, chiar în egală măsură, prezența în atenția ascultătorului. Relaționarea trebuie să se facă deci, pentru urmărirea concepțiilor interpretative respective, care ne pot duce la concluzii

¹ Studiul de față se bazează pe audierea comparată a următoarelor versiuni: Emil von Sauer – Felix Weingartner, *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire* (Columbia, COLC 81, *Les gravures illustres*), 1938; Wilhelm Kempff – Anatole Fistoulari, *The London Symphony Orchestra* (Decca, A.C.L., 58), 1955.

foarte interesante în ce privește evoluția, într-o anumită epocă, a stilului interpretativ în genere; acestea se pot dovedi tot atât de bogate în învățăminte, ca și acelea referitoare la stilul componistic, paralela relevând, evident, înrudiri și diferențieri. De altfel, studierea legăturii care există între stilul interpretativ cristalizat într-o anumită epocă și realitățile socio-culturale contemporane poate fi o provocare de estetică muzicală deschisă atât muzicologilor, dar și interpreților.

De data aceasta, atenția noastră se va îndrepta îndeosebi spre tălmăcirile date de către unii dintre compozitorii de seamă ai claviaturii, *Concertului nr. 1 în Mi bemol major pentru pian și orchestră* de Franz Liszt.

De ce am ales acest ópus? În primul rând, pentru că el a atras indiscutabil pe mai toți marii pianiști. În al doilea rând, pentru că factura lucrării și, în general, muzica lui Liszt, favorizează cu deosebire afirmarea unor personalități interpretative foarte variate, a căror apreciere se poate face și în raport cu o tradiție încă vie, perpetuată de discipolii maestrului. Totodată, nu putem omite faptul că în opere atât de cunoscute, care ne-au intrat poate de mult în conștiință, apare mai revelatoare contribuția interpretului; aceasta ne poate oferi, de multe ori, surprize, luminându-ne anumite laturi până atunci neobservate, lăsate în umbră de versiunile cunoscute de noi anterior.

Se știe că la vârsta de 14 ani, pe timpul când era sărbătorit de saloanele pariziene, Liszt scrisese două concerte, ulterior uitate. Cu doi ani mai târziu, tot pentru uzul turneelor, scrisese un alt concert, pe care pianistul Moscheles, ascultându-l în Anglia, îl caracterizase ca fiind plin de „frumuseți haotice”. De fapt, Liszt însuși tratase aceste lucrări ca pe niște „păcate de tinerețe”. Chiar în anii turneelor, el dăduse prioritate în domeniul concertant, lucrărilor înaintașilor și contemporanilor săi, cântând concerte de Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy, Henselt, Hummel, Chopin, iar dintre cele ale lui Beethoven, pe al treilea și al cincilea. Tot din acest repertoriu este de reținut și *Konzertstück*-ul lui Weber care, cu structura sa unitară – înglobând diferitele episoade cu conținut programatic unei lucrări desfășurate fără întrerupere – a înrăurit în chip evident creația concertantă a lui Liszt.

Este desigur regretabil că nu avem posibilitatea să ascultăm înregistrări ale lui Liszt. Totuși, în anul 1961, casa de discuri *Columbia* a decis reeditarea înregistrării din anul 1938, realizată de marele pianist care a fost discipolul lui Liszt, și anume, Emil von Sauer, considerat în epoca sa cel mai de seamă interpret al romanticilor și una dintre autoritățile necontestate ale artei pianistice mondiale. Născut la Hamburg în 1862, Sauer a plecat anume în Rusia pentru a deveni discipolul lui Nikolai Rubinstein la Conservatorul din Moscova, între 1879 și 1881. La vârsta de 22 de ani, primele turnee internaționale îl poartă și spre Weimar, unde beneficiază de îndrumările marelui Liszt; în momentul acela, printre discipolii acestuia se afla și Felix Weingartner, devenit ulterior dirijor de faimă mondială. Înregistrarea *Concertului în Mi major*, reunind pe Sauer ca solist și Weingartner ca dirijor la pupitrul *Orchestrai Societății de Concerte* a Conservatorului din Paris,

dobândește, astfel, valoarea unui document deosebit de prețios, având împlinite condițiile de a restitui o concepție interpretativă aflată pe linia autenticei tradiții lisztiene, deși se scursese cam o jumătate de veac de când ambii interpreți se întâlniseră la Weimar, în preajma compozitorului. Într-adevăr, discul a fost realizat în decembrie 1938, atunci când Sauer era în vârstă de 76 de ani. Ceea ce impresionează de la început este simțul măsurii și solemnitatea pe care dirijorul și solistul le imprimă interpretării.

Să alegem câteva fragmente caracteristice: cel dintâi dintre acestea este chiar începutul lucrării – cuprinzând primele 93 de măsuri, până la punctul care ar marca, în cadrul acestei forme atât de libere, sfârșitul dezvoltării primei părți, înainte de reluarea temei din cadența pianistică, urmată de *Coda*. La Sauer, în acest *Allegro maestoso*, tempo-ul este ceva mai rar decât suntem obișnuiți azi, confirmând deci ceea ce știm despre părerile lui Liszt în acest sens; scandarea distinctă și emfatică a acordurilor face să reiasă un sentiment de patetism ușor grandilocvent, dar totuși plin de demnitate și noblețe. Caracterul sublinierii de către Sauer a accentelor lisztiene reiese, de pildă, din următorul pasaj al amplei desfășurări pianistice, care urmează imediat expunerii inițiale a concertului (*Cadenza grandioso*):

Ex. 1 Fr. Liszt, *Concertul nr. 1 în Mib major pentru pian și orchestră*,

Allegro maestoso (m. 17-18)



Aici pianistul face să reiasă doar pătrimile, pilonii ritmici, în timp ce țesătura de triolet este pusă aproape complet în umbră; pedala este bogat folosită de către Sauer conform tradiției romantice, scaldând execuția într-un fel de „halo” al sonorității. Acolo unde Liszt indică acorduri arpegiate, această arpeggiere se face larg, foarte melodic. Elementul liric este dominant și marcat în permanență; dar valoarea acestei interpretări constă în amploarea concepției, în marea unitate arhitectonică, în ținuta ei stilistică excepțională, elemente care precumpănesc asupra a ceea ce ar putea să ne apară astăzi ca aparținând istoriei artei interpretative.

Subliniam mai sus ținuta stilistică și unitatea arhitecturală urmărite de cei doi discipoli ai lui Liszt, Sauer și Weingartner, spre a arăta că tradiția în această privință pare să dezmință pe aceia care înclină să interpreteze astăzi muzica marelui romantic cu o libertate, am zice, arbitrară, cu un subiectivism ce tinde să subordoneze conținutul și forma lucrării, elanurilor momentane ale unei imaginații dezordonate. A găsi adevărata libertate a frazării, a da muzicii lui Liszt respirația autentică, iată o taină pe care nu toți interpreții au știut să o afle.

Dacă este vorba de lirism de mare calitate, să ne adresăm și lui Wilhelm Kempff, marele pianist german, interpret renumit al sonatelor lui Mozart și Beethoven, scrutând adânc lumea sufletească a ópus-urilor schumanniene.

Kempff ne-ar părea la prima vedere mai puțin apropiat specificului artei lisztiene. Versiunea sa – care excelează mai puțin ca *brio* – este totuși de o mare frumusețe și împreună cu înregistrarea *Concertului nr. 2 în La major* al aceluiași compozitor, i-a adus solistului Marele Premiu al Discului pe anul 1955.

Interpretându-l pe Liszt, Kempff își pune în valoare și cultura sa artistică vastă, cunoștințele stilistice aprofundate și foarte variate. Așa cum redarea polifoniei subtile a unor *mazurci* de Chopin necesită să fii un bun cunoscător al lui Bach, tot astfel patosul lisztian va apărea mai substanțial când va fi interpretat de un mare schumannian. Sonoritatea acordurilor bogat pedalizate ale lui Kempff are ceva din masivitatea grandioasă a orgii; frazarea este largă, cantabilă, pătrunsă de un gust artistic superior.

Trăsătura esențială a interpretării lui Kempff este știința suverană a integrării amănuntului în ansamblu; puțini sunt aceia care știu să parcurgă cu atâta cursivitate numeroasele înflorituri brodate de compozitor pe linia melodică principală, degajând permanent înțelesul mare al muzicii.

Intonarea măsurilor din exemplul 2 se face cu o admirabilă discreție, lumina fiind aruncată doar asupra notelor importante ale țesăturii muzicale, cu o singură insistare pe octava *si#* din măsura a doua, în fapt singura marcată de compozitor cu un accent expresiv.

Ex. 2 (m. 30-32)

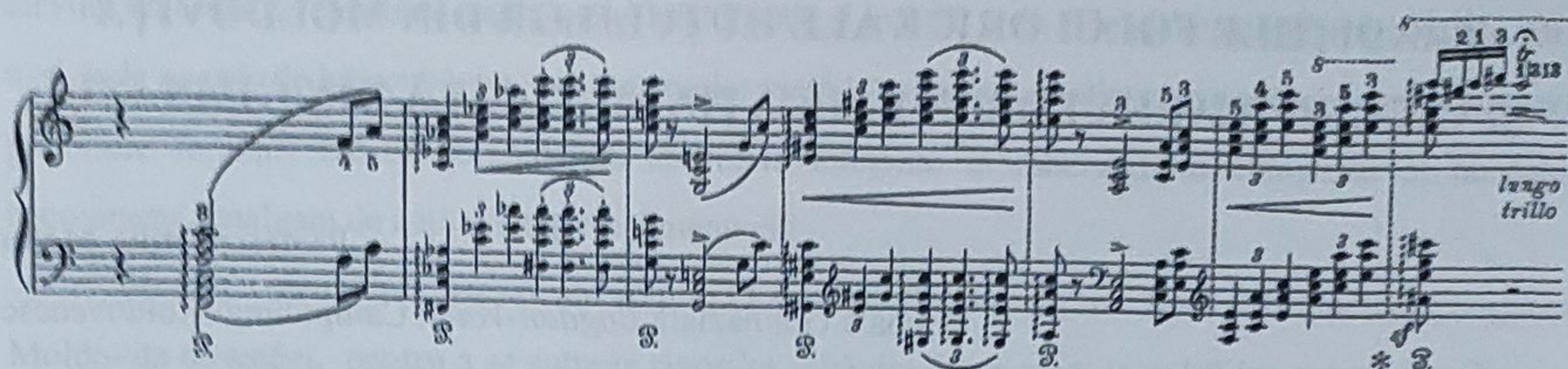


De asemenea, este admirabil realizată arcuirea mare a frazei din exemplul 3, în cadrul căreia distingem, totuși, clare cele trei gradații ale sonorității și ale tensiunii care preced culminația trilului.

Adesea Kempff subliniază și el în chip original unele amănunte, dar pe linia unei complexități – nu a unei simplificări interpretative. Astfel, în redarea fragmentului din ex. 1, el marchează – în afară de pătrimile accentuate – și mersul cromatic în triolete, atât de expresiv, al vocilor interioare.

Concluzia se impune de la sine. Din audierea și comentarea versiunilor comparate, reiese justetea punctului de vedere al acelor artiști-interpreți care au reușit să-și însușească laturile cele mai viabile ale tradiției, trecându-le prin filtrul logicii, criteriilor și ale viziunilor contemporane.

Ex. 3 (m. 37-43)



După cum am văzut, tradiția lisztiană, se caracterizează prin grandoare, bun gust, elevație; acei virtuozii de astăzi care merg către exacerbară lipsită de sobrietate a contrastelor în tempo, dinamică, agogică, nu fac decât să exprime propria lor alunecare pe panta minimei rezistențe, ținzând să impresioneze pe căi exterioare adevărului artistic. Poetica romantică, de nobilă esență, este astăzi mai prețuită decât oricând; valorificarea ei trebuie să se facă, însă, de pe poziția artistului zilelor noastre, care transmite mesajul operei muzicale printr-o interpretare inspirată și, totodată, scăldată în lumina strălucitoare a adevărului muzical.

BIBLIOGRAFIE

- BĂLAN, Theodor – *Franz Liszt*, București, Editura Muzicală, 1963
 VEINUS, Abraham – *The Concerto: From its Origins to the Modern Era*, New York, Dover Publications, 2012


TRADIȚIILE FOLCLORICE ALE HUȚULILOR DIN MOLDOVIȚA ȘI VALORIFICAREA LOR ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ DIN GIMNAZIU

Profesor Otilia Mahu

Școala Gimnazială *Bogdan-Vodă*, Câmpulung-Moldovenesc

Abstract: In Bucovina Region, the Hutsuls, a special ethnical group, have enriched the area folklore, with new ways and possibilities of creation, on the occasion of the birth, the wedding and the funeral orations, playing the whistle and the cheerful rhythms of the dance, giving rise to valuable connections with the Romanian folk creations that have always existed in these lands. The Musical Education Teacher has the duty to perpetuate among the young generation the true Romanian values, to watch the true treasures of our people and to love the children's love for the Romanian traditions, enriched with immeasurable ethnic values. The optimization of didactic activities, viewed from the perspective of any curricular discipline but, especially from the point of view of Musical Education, requires, both from the point of view the integration of the theoretical notions regarding the Hutsul ethnicity, as an integral part of the cultural heritage of Bucovina region, of its influence on the folklore values on this territory.

Keywords: folklore, the Hutsuls ethnicity, continuity of tradition, experiential learning, creativity.

 creația tradițională este un adevărat tezaur național. În ea se regăsește geniul poporului care a fost cultivat și desăvârșit de generațiile precedente și care trebuie privită ca un adevărat patrimoniu spiritual față de care admirația specialiștilor europeni este mereu vie. Trebuie să ne amintim permanent de supremele elogii ale marilor oameni de cultură români la adresa folclorului nostru și de faptul că el va constitui o veșnică sursă de idei și concepții pentru arta cultă, „izvorul pururea renăscător”, cum l-a considerat, acum mai bine de un secol, Mihai Eminescu. În pofida marii sale diversități, constituită din specii și genuri, dar și pe zone folclorice, creația populară românească este unitară, scoțând în evidență harul artistic al poporului, care a creat, de-a lungul timpului, valori inegalabile.

Copilul este un univers divers, iar creșterea și devenirea lui ca adult reprezintă un drum lung, al cărui aspect central îl reprezintă personalitatea sa unică, sub toate aspectele ei. Aspectul artistic, izvor de creație și desăvârșire este, cu pregnanță, unul al integrității intelectuale. Obiceiurile și tradițiile străbune trebuie să impulsioneze profesorii de Educație Muzicală spre a insera momente valoroase, atât în demersurile didactice, cât și în activitățile extrașcolare pe care le propun și desfășoară la nivelul școlii și al comunității locale.

Lumea huțulilor din Moldovița, incontestabil unică, prin fapte grăitoare – muzică, dans, cusături, ouă încondeiate, valori inestimabile ale acestor locuri, ce transpun istoria și cultura ancestrală, oferă o

paletă inedită, cu valențe artistice valoroase, de tradiții, datini și obiceiuri specifice, iar familiarizarea elevilor cu astfel de elemente tradiționale, atât de cânt și joc, cât și cu cele ale meșteșugurilor huțule, fără a exclude pe cele de binecuvântare a momentelor vieții pământești, re trăite prin șezători și orații, creează premisele formării lor ca personalități spirituale integrate în macrogrupul comunitar al nordului bucovinean, amalgam de naționalități împământenite.

Huțulii, care s-au așezat în inima Obcinilor Bucovinei, în Russ Moldavitza, comuna Moldovița de astăzi, pentru a se sutrage rigorilor iobăgiei de pe moșiile nobililor poloni din Galiția, „misterioși și discreți ca și locurile în care și-au ales adăpostul, rămân o etnie cu origini încă nedefinite”¹, îmbogățesc arta populară a zonei. Începând cu elementele costumului popular, „zămislire a oamenilor de aici, care se recunosc după el oriunde s-ar duce”², impresionant prin migala și cromatica țesăturilor și decorațiilor brodate și până la abundența și varietatea folclorului, etnia huțulă deține secretele unor îndeletniciri străvechi, pe care le practică cu neobosită măiestrie și cu un simț estetic deosebit, constituind un prețios material documentar „atât pentru definirea și clasificarea unor probleme de etnogeneză cât și pentru precizarea conținutului culturii în diverse etape ale evoluției sale istorice”³.

„În practica cercetării, literatura, muzica și dansul au rămas apanajul folclorului, unitatea domeniului fiind ciuntată de caracterul lor dominant oral și mai cu seamă de existența lor sincretică, cele trei arte îmbinându-se neașteptat de organic și condiționându-se reciproc, nu numai în prilejurile de manifestare, ci chiar în modalitățile de structurare care așteaptă să fie puse în lumină.”⁴

Folclorul huțul este bine definit, axat pe trei direcții clare, și anume: folclorul legat de momentele importante din viața omului (ciclul familial), obiceiuri de iarnă, tradiții de Paști.

Folclorul legat de evenimentele cele mai importante din viața omului (naștere, nuntă, înmormântare), denumite de Arnold van Gennep *rituri* de trecere, identificate de acesta ca *despărțirea de stare veche, trecerea propriu-zisă și integrarea în noua stare*, angrenează etnicii huțuli într-o comuniune de ritualuri inițiatice, de la botez până la moarte.

Nașterea și Botezul sunt prilejuri de bucurii nemărginite în cadrul familiei în care are loc fericitul eveniment. Viața înseamnă Dumnezeu, iar cei ce aduc pe lume un copil sunt binecuvântați de Dumnezeu. Obiceiurile surprind câteva momente importante, prilej de urări, rugăciuni și descântece, care să aducă micuței făpturi sănătate, prosperitate, noroc, îndepărtarea relelor și blestemelor: rodinul, sfințirea prin botez, cumătria, scăldăciunea, tăiatul moțului. Creșterea pruncului se face în tihnă, *cântecul de leagăn* aducând liniștea somnului. Acesta este creat de mamă

¹ Casian Balabașciuc, *Stranii povestiri huțule*, Moldovița, Editura Cibela, 2006, p. 5.

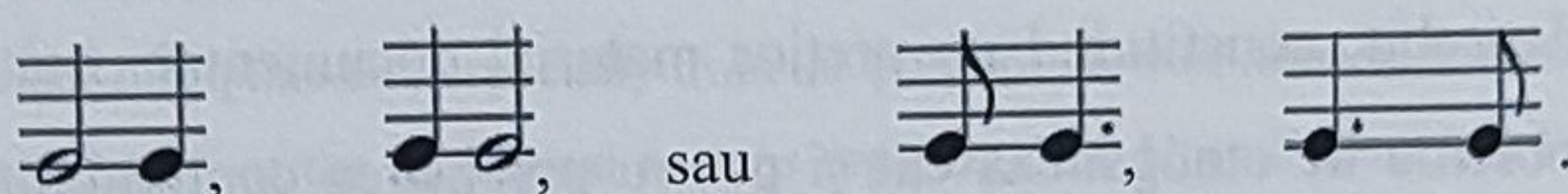
² Tancred Bănățeanu, *Arta populară Bucovineană*, Fondul plastic, Agenția de publicitate Artis, Suceava, 1975, p. 273.

³ *Idem*, p. 275.

⁴ Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1981, p. 18.

pentru copil, se cântă numai vocal și aparține unui strat vechi. Prin acest cântec, specie a genului liric, mama își exprimă cele mai gingașe sentimente de dragoste, de duiosie față de pruncul ei și speranțele legate de viitorul acestuia. Caracteristicile muzicale ale acestui cântec au efect liniștitor pentru copil, impunându-se prin ritmul muzical și caracterul de legănare în care se desfășoară. De altfel, este și primul contact al celui mic cu repertoriul muzical.

În *texte* întâlnim elemente din mediul în care crește copilul (animale, plante). Textele sunt mobile, adică se pot adapta de la o melodie la alta. *Melodia* cântecului de leagăn este simplă și folosește puține sunete (2-5) care aparțin scărilor muzicale vechi. Ea evoluează pe trepte alăturate sau mici salturi, de multe ori bitonia *sol-mi* fiind elementul generator. Intervalele cele mai frecvente sunt secunda mare și terța mică (descendente). Ambitusul nu depășește octava, scăările sunt oligocordice. De multe ori melodia seamănă cu o doină. *Ritmul* este legănat și se bazează pe alternarea a două valori, combinațiile de pătrimi și optimi le găsim cel mai des în formulele ritmice următoare:



Aceste motive ritmice produc senzația de legănare, senzație amplificată și prin cuvinte specifice: *nani, haita liu liu* (la huțuli).

Ex. 1 *Cântec de leagăn* cules de la Boșutar Paraschiva, 82 de ani din Moldovița.

Culegerea și transcrierea muzicală: Otilia Mahu



Traducere: prof. Otilia Mahu

*Haita liu, liu, haita liu, liu, ditena maleaica,
Ni hto imu viru ni dast,
Lăș mama rîdneanica.*

*Nani, nani, copilaș micuț,
Nimeni nu-ți dă încredere, speranță,
Decât mama ta.*

Forma cântecului de leagăn este *strofică*, melodia fiind formată din 1-2 rânduri melodice (foarte rar 3-4). Conține și un *refren* bazat pe 2-4 silabe (*nani, haita liu liu*), care se repetă sau se completează cu cuvinte de alintare: *ditena mașica, hlopeș malei, ghiucina mala*, până la lungimea unui vers de opt silabe. Uneori, aceste cuvinte pot forma prima strofă.

Fondul emoțional al cântecului este permanent susținut de numeroase diminutive pe care numai mama știe să le adreseze copilului, fiind niște taine ale inimii, acorduri duiosase pe care ea nu prea acceptă să le dezvăluie altora. Așa se explică faptul că astfel de cântece nu pot fi auzite la

lucrului câmpului sau la hora satului, ci ele trebuie cântate în casă, lângă leagăn. Prin structura sa simplă, cântecul de leagăn aparține celor mai vechi genuri ale folclorului nostru românesc, dar și huțul, elementele acestuia și structura fiind comune (diferind, desigur, cuvintele aparținând celor două graiuri). Dar, cu toată simplitatea lui, este o creație de mare valoare și putere emoțională.



Fig. 1 Tânăra familie de huțuli din Moldovița, la începutul secolului al XIX-lea

În cadrul obiceiurilor familiale, **nunta** are un statut privilegiat. Nunțile se desfășurau într-o atmosferă de basm și antrenau întreaga comunitate sătească. Cu personajele sale foarte diferite ca vârstă și rol, nunta se desfășura ca un adevărat spectacol, momentul trecerii tinerilor în viața pe care și-o hotărăsc singuri având o importanță deosebită. În satele *huțule* din nordul Bucovinei, obiceiul nunții a rămas nemuritor conținând, ca și în alte zone, o serie de ceremonii: *cunoștința, consimțirea părinților, pețitul, strigările la biserică, pregătirea zestre, a darurilor, chemarea la nuntă, tocirea lăutarilor, procurarea bradului, jocul zestre, aducerea miresei, iertăciunea, cununia, masa mare, închinatul paharului, îmbroboditul miresei*.

Ocaziile unde tinerii *huțuli* se cunoșteau în trecut erau diverse: *șezători, clăci, hore*. Feciorii intrau în cercul flăcăilor, „buni de însurat”, după trecerea unor „probe”, iar dansul popular *Arcanul* avea caracter inițiativ, prin înțeleșurile sale: lați, a lua cu forța, a arcăni, dar și taină, mister.

Acest dans, cunoscut mai ales în comuna Fundu Moldovei a județului Suceava se regăsește și la huțuli, în special la huțulii din Ucraina (Arkan). Dansul *Arcanul* se potrivește pe pasul unei variante de sârbă, iar coloana de dansatori (numai bărbați) șerpuiesc pentru a forma roata. Acest dans este însoțit de strigături:

Arcăneaua, brâul verde,

Vai, că bine i se șede.

I se șede cui se șede

Codrului cu frunza verde.

Pe măsură ce dansul se desfășoară apar multe strigături de comandă, care se repetă probabil

și datorită faptului că rolul strigăturii este nu numai acela de a comanda, ci și de a învăța, de a iniția și fixa cunoștințele.

Ex. 2 Dansul *Arkan*, cules și transcris de Otilia Mahu

Transkription melodien:
Malin Ödla

ARKAN A-B-A-C-D-A-E-F-A

A
B
C
D
E
F

Peșitul, ritual premergător nunții, presupunea înștiințarea părinților de intenția tinerilor de a se căsători, iar băiatul va cere mâna fetei în fața părinților și amândoi primesc binecuvântarea acestora. Unele cupluri se logodesc în această zi, astfel că după peșit mergeau la biserică pentru a fi logodiți de preot, alții preferă să se logodească în timpul Tainei Nunții.

Ex. 3 *Cântec pentru un cavaler care umbla la peșit și a rămas la urmă păgubaș,*
cules de la Buceac Ioan, 54 de ani, satul Argel, comuna Moldovița.

4. A ia- ho- den cu- da ho- den te- mi- me lu- ha — me

A ioc- Sme — la Je- ba re- chiu ia u- creu — se no- ha- me.

Culegere și transcriere muzicală: Otilia Mahu

A ia hoden cuda hoden temime luhame
A iec cmela jeba recmiou
la ucreuse mohame
A iec cmela jeba recmiou provaleta ciulo.
A ia hoden do ghiuceni
Sam mi znaiu ciuno
A ia hoden do ghiuceni
Po mit po horiucu
Ta zabu ia u ghiuceni
Remini tei tobfucu
Traba tata po proseti te și pomohati
Șo bî pîșou do ghiuceni tato vîdoimati
Bere tato buc u ruchi po pre ti obocii
Podai remini tei tobfucu zabu mîi sen smocii
A te ghidu borodati ide sobi do domu.
Bo ia remni tei tobfucu ni daiu nicomu.

Am umblat pe unde am umblat
Prin lunci întunecate
Și când m-a lovit broasca cu piciorul
Cu picioare m-am acoperit
Și când m-a lovit broasca cu piciorul,
Mi-a spart fruntea.
Am umblat la o fetișcană
Singur nu știu pentru ce
Eu am umblat la fetișcană
După mlere și rachiu
Și am uitat chimirul și traista
Trebuie să-l rog pe tata
Și-l ajut ca să meargă la fetișcană
Să le ia înapoi
Dar tu moșnege du-te acasă
Căci chimirul și traista nu le dau nimănui.

Traducere: prof. Otilia Mahu

O nuntă *hupulă* ținea mai demult trei zile și trei nopți, dintre care nuntașii petreceau două zile la mireasă și una la mire. Pe masa de nuntă se pun bucate tradiționale, cum ar fi: sarmale, preparate din carne de porc, fripturi, salate, prăjituri și băuturi tradiționale, dar am aflat că „la nunta strămoșilor huțuli se mânca mămăligă cu lapte acru, iar lăutarii cântau în tindă cocoțați pe o laiță fixată în bârnă, cam de un stat de om înălțime”⁵.



Fig. 2 Taraf de lăutari huțuli tocmiți pentru o nuntă

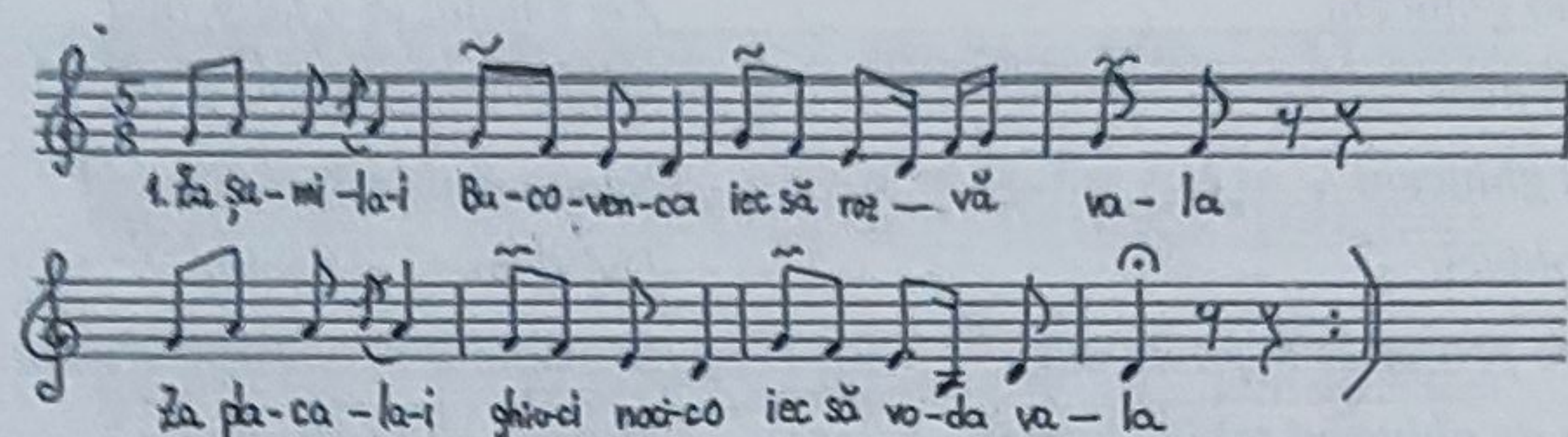
La sfârșitul petrecerii are loc ritualul *îmbrobodirii* miresei, ce constă în schimbarea

⁵ Informație orală obținută de la Boșutar Elisabeta, comuna Moldovița.

îmbrăcămintei și punerea pe cap a unui batic, semn că mireasa intră în rândul femeilor măritate. Însemnele de mireasă (voalul, buchetul de flori) sunt date unei fete care urmează a se căsători. La fel se procedează și în cazul mirelui, când floarea de la pieptul acestuia este oferită unui alt fecior de însurat.

Ex. 4 Cântec din ritualul îmbrobodirii miresei la nunta de huțani

Ciumârna, Vatra Moldoviței



Culegere și transcriere muzicală: Otilia Mahu

Za șumila Bucovenca iec să rozvâvala

Za placala ghiucinocico ia să vodâvala

A ni șume Bucovenco tai ni rozvâvaisea

A ni placitea ghiucinocico tai ni vodâvaisea.

A ia iec vam ni șumila taca zeleneica

A ia iec bo ni plocala taca molodeaica

A ia iec ba ni șumila tai ni holoșela

Da zo time horazdome șo vam chi lășela

Dintotdeauna, moartea a ridicat mari semne de întrebare oamenilor, deoarece acest moment important din viața omului este considerat o altă trecere „din lumea celor cu dor, în lumea celor fără de dor”. În riturile de înmormântare s-au amestecat elemente păgâne și creștine. „Încercând să-și apropie moartea, oamenii i-au împrumutat chip omenesc și comportări umane. Este personajul care taie firul vieții uneori atunci când e mai frumoasă și mai la începutul ei.”⁶

La *huțuli*, în totală discordanță cu evenimentul, când casa era îndoliată, se practica în trecut jocuri distractive, vesele, cum ar fi: *Moartea*, *Ciușca*, *Sărutul*⁷. Ba mai mult decât atât, bătrânii povesteau că la înmormântări nu se prea jelea, ci se spuneau snoave, glume, asta probabil datorită faptului că, în raport cu biserica, huțulii s-au aflat întotdeauna undeva la mijloc „cu gândul că probabil Dumnezeu nu se supără dacă, întorși de la slujbă se folosește în scopuri mai pământești și încărcătura spirituală lăsată de strămoși sub forma unei mici vrăjitorii sau a unui obicei asemănător interzis de credința creștină”⁸. Tot la priveghi mai era obiceiul să se cânte din *caval* sau *tilincă* cântece de jale sub forma unor incantații melodice cu profil descendent, cu ritm liber și în surdină sau cu vocea, sub forma unor bocete. Foarte prezent a fost întotdeauna semnalul de *bucium* care anunță și jelește pe cel dus dintre cei vii.

Bocetul, prin conținutul său, este de fapt biografia celui decedat, prezentată într-o formă

⁶ Filon Lucău-Dănilă, Dumitru Rusan, *Fundu Moldovei, o așezare din ocolul Câmpulungului bucovinean*, Societatea pentru Cultură *Dimitrie Gusti*, Fundu Moldovei, 2000, p. 370.

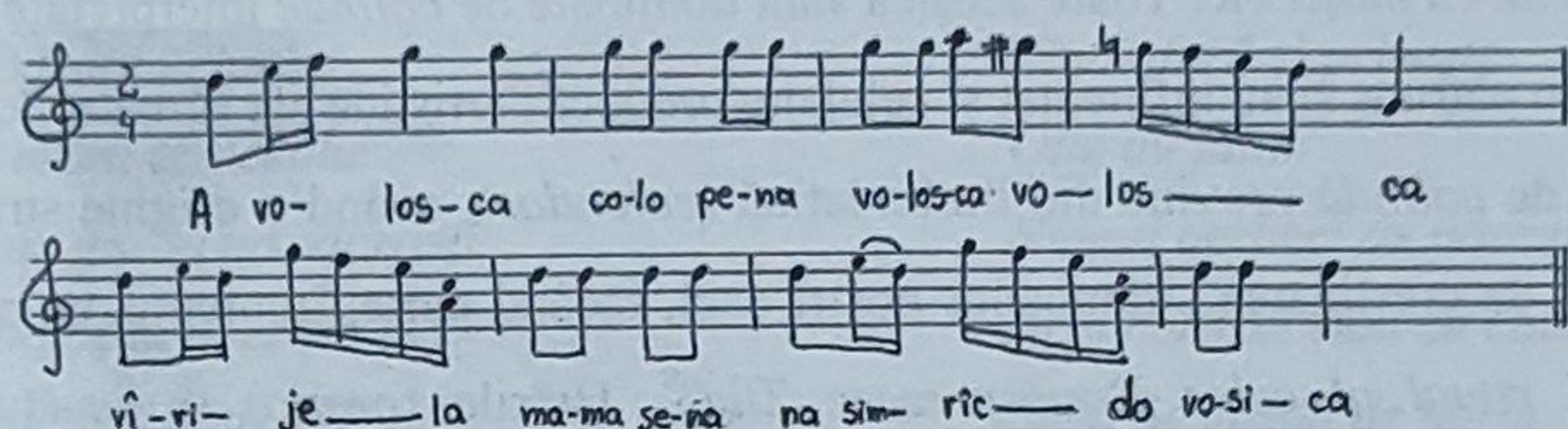
⁷ Ioan Cosmeci, *Breaza, monografie și istorie*, partea a II-a, Botoșani, Editura Litera, 2005, p. 126.

⁸ Marian Chiseliște, *Huțulii din Bucovina*, *National Geographic*, <https://www.natgeo.ro/date/2009/08>; <https://www.natgeo.ro/locuri-si-oameni/comunitati/9060-hutulii-din-bucovina>

lirică, în care sunt întâlnite, atât calități, cât și defecte, vârsta, cauza morții sau rolul avut în colectivitate. Este o *creație solistică*, interpretată de o rudă apropiată sau femei din sat (*bocitoare*). Ca și cântecele de nuntă, bocetele sunt tot *strofice*. Melodia are un atrăgător modalism și o mare libertate ritmico-timbrală, cu coroane pe unele cadențe și întreruptă de interjecții, epitete și de plâns.

Bocetele au și o destinație: *bocete pentru mamă, pentru tată, pentru un vecin, pentru soț, pentru soție, pentru un copil* etc. Astfel de cântece erau prezente și la plecări în armată, la război. *Cântecul de armată*, cules de la rapsodul popular *Buceac Ioan* din satul Argel, Moldovița, cântec cu un puternic conținut dramatic, tragic, reliefează regulile rigide impuse în modul de viață al huțulilor.

Ex. 5 *Cântec de armată*, cules de la rapsodul popular, Buceac Ioan, satul Argel, Moldovița



Culegere și transcriere muzicală: Otilia Mahu

A volosca colo pena volosca, volosca
 Virijela mama sena na sim rîc do vosica
 Ide, ide mâi semocio ta ni zabarese
 Za rîc za dva rochi nazat zavernese
 Zavernese mâi senocioc nasamei velegdeni
 Ta vîn scazau svoii mamii
 Na zustrichi dobrei deni
 Tî ve momu mini raghi tî ve ni raghi
 Bo ia vedu nevistocicu as îs leningragmi
 A iec bî ia ni rada te moia dîtena
 Leș nevisti sme ni rada bo îs ciujeno sela
 Mama semu zlahodila vena studenonu
 A nevisti zlahodila trila zelenonu
 Uzeu senoc toto vențe crîz vîconte vîleu
 A îs tem trilom îz neu se poghileu
 Bî ve mamco pohovale nas mîje vicname
 Bo me dvoii presehale perechi obrazame
 Mama sena pohovala tam mîje vîcname
 A nevistcu pohovala tam za vorotame
 Mama semu posadela ie ver zelenenchi
 A nevisti po sadela dubocioc suhenchi
 A toi iever zelenenchi zaceu usehati

De fibra cânepii, de fibra, de fibra,
 Mama petrecea fiul pentru șapte ani de armată
 „Du-te, du-te fiul meu și nu întârzia
 Peste un an sau doi înapoi să te întorci.”
 S-a întors fiul meu exact de Sfintele Paști
 Și i-a spus în întâmpinare: „Bună ziua,
 De ești mamă bucuroasă sau nu-mi ești
 Căci eu îți aduc noră din Leningrad”.
 „Cum să nu fiu bucuroasă, tu, fiul meu
 Numai de noră nu-s bucuroasă
 Că nu-i din satul tău.”
 Mama fiului a pregătit vin rece
 Iar nurorii a pregătit otravă verde.
 A luat fiul acel vin și l-a aruncat pe geam
 Iar cu nevasta a împărțit otrava.
 „Să ne îngropi, mamă, aici între geamuri
 Pentru că noi am jurat în fața icoanelor”.
 Mama pe fiu l-a îngropat în fața geamurilor
 Iar pe noră, după zăvoare.
 Fiului i-a sădit un paltin verde
 Iar nurorii, un stejar uscat.
 Acel paltin verde a început să se usuce

A toi dubocioc suhemchi zaceu rostvetati
 Bidmo moia holovocico so ia narobela
 A une dvoii se liubele ia ih rozlucela.

Iar stejarul uscat a început să înverzească.
 „Vai de mine, ce am făcut,
 Ei s-au iubit, iar eu i-am despărțit”.

Traducere: prof. Otilia Mahu

Obiceiurile de iarnă sunt cuprinse într-un scenariu de înnoire a timpului la întâlnirea a trei mari sărbători – Crăciunul, Anul Nou și Boboteaza, care se extind pe durata a două săptămâni, fiind marcate de un bogat repertoriu de obiceiuri, toate fiind însoțite de muzică: *Colindul* (adulților și al copiilor), *Cântecul de stea*, *Plugușorul*, *Sorcova*, *Semănatul*, *teatrul popular și haiducesc* (*Malanca* sau *Irozii*), *dansurile cu măști* etc. Toate acestea sunt dominate de *colinde* interpretate de grupuri de colindători, care au pătruns și au influențat și celelalte producții artistice ale sărbătorilor de iarnă.

Termenul de *colindă* provine din limba latină (*calendae*), având o origine străveche. Ea se practica și înainte de creștinarea strămoșilor noștri daci, făcând parte, împreună cu alte ceremonii din „*complicatul ritual al celor Douăsprezece Zile*”⁹. Urările (*oratio*) și ospățul ceremonial constituie elementele cele mai arhaice: ele sunt solidare cu vechile festivități legate de Anul Nou. „Vătaful, urmat de alți colindători, rostește alocuțiuni (urări) în care laudă noblețea, dărnicia și belșugul casei gospodarului.”¹⁰

Colindatul, „umblatul cu colinda” este un obicei practicat, în arealul huțulilor și al bucovinenilor, doar în seara Ajunului, foarte rar în prima zi a Crăciunului. Există și colindatul bisericesc, colindătorii fiind bărbați, care purtau o cruce din biserică, textul având ca temă *Nașterea Mântuitorului*, acompaniați de două viori: vioara I și vioara a II-a.

Rapsodul popular Ioan Buceac din Argel este o *bibliotecă vie*, care păstrează intacte valorile muzicale folclorice huțule, de la care am cules, tradus și transcris două colinde.

Ex. 6 *Colindă de Crăciun (pentru seara de Ajun)*

culeasă de la rapsodul popular, Buceac Ioan, satul Argel, Moldovița



Culegere și transcriere muzicală: Otilia Mahu

*Dobrei vecer, suitei vecer
 Nai vam gazdu na ței vecer
 Prelechula lastivocica*

*Bună seara, în seara de Ajun
 Să vă colindăm în seara asta
 A zburat rândunica*

⁹ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, Chișinău, Editura Universitas, 1992, p. 233.

¹⁰ *Ibidem*, p. 234.

Sobi sila u crai vîconția
 Ustani gazdu uberese
 Vide na dvîr podivese
 Corouche se u polojele
 Sami beciche nachinele.
 Tote beciche zvizdocioli
 Nai vam gazdu na zdorovii.
 Ustani gazdu uberese
 Vide na dvîr podivese
 Oveciche se pocotele
 Sami barani ucinele
 Tote barani crutorohe
 Nai vam gazdu na zdorovii
 Ustani gazdu uberese
 Vide na dvîr podivese
 Cobeles se ujerebele
 Sami conî nachinele
 Tote conî pîntonomi
 Nai vam gazdu na zdorovii
 Na zdorovî îs svitem vecerom
 A zautra îz rezdvov.

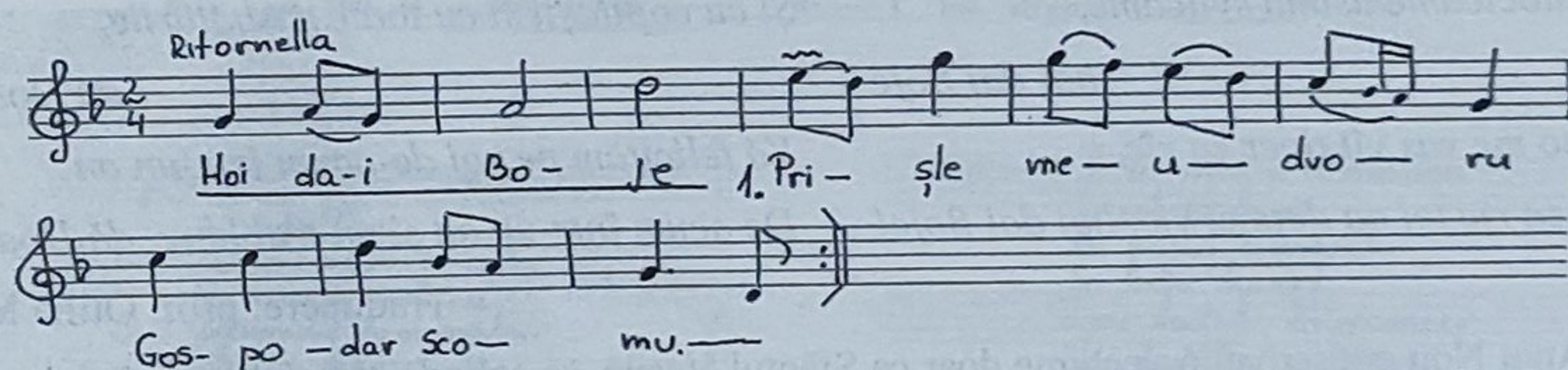
Și s-a așezat în fața geamului
 Și a început să ciripească
 Gazda din casă să o cheme:
 „Scoală gazdă și te-mbracă
 Ieși afară și privește
 Vacile au fâtat
 Numai boufi au născut.
 Acei boufi sunt țintați
 Să-ți fie gazdă de noroc
 Scoală gazdă și te-mbracă
 Vino afară și privește
 Oile au fâtat
 Numai berbeci au născut
 Acei berbeci sunt cu coarne învârtite
 Să-ți fie gazdă de noroc.
 Scoală gazdă și te-mbracă
 Vino afară și privește
 Iepele au fâtat
 Și numai mânzuci au născut
 Acei mânzuci sunt pinonogi
 Să-ți fie gazdă de noroc”.

Să fiți sănătoși cu ocazia Ajunului de Crăciun și mâine, de Crăciun.

Traducere: prof. Otilia Mahu

Ex. 7 Colindă pentru seara de Ajun

culeasă de la rapsodul popular, Buceac Ioan, satul Argel, comuna Moldovița



Culegere și transcriere muzicală: Otilia Mahu

Prișle me u dvoru Gospodar scomo ,

hoi dai Boje

Am venit noi în curtea gospodarului,

dă Doamne

Au țemo pana zolota brama, hoi dai Boje

Zolota brama, sribna ograda, hoi dai Boje

Sribna ograda po zamitana,

Po zamitana, po zarostana, hoi dai Boje

Po zarostana u șoucovu travu,

La acest domn poarta e de aur, dă Doamne

Poarta e de aur, grădina de argint, dă Doamne

Grădina de argint măturată

Măturată și înverzită, dă Doamne

Înverzită cu iarbă de mătase

Na tu travetu upala rosețea, hoi dai Boje
Îs toiî roseții stala chernețea,
U ti cherneții cupause Hrestos, hoi dai Boje
Cupause Hrestos oi ni sam îs sobou,
Oi ni sam îs sobou, ta i îs svitem Petrom,
hoi dai Boje

Cupaiucise sperecilese za nebo i zemniu,
Oi Petro cazau șo nebo bîrse, hoi dai Boje
A Hrestos cazau șo zemnea bîrsea,
Oi Petre, Petr ni pericimose, hoi dai Boje
Ta ozmim sobi dva, tre anneli,
Nai usuciut sobi zolochi șnure, hoi dai Boje
Ta nai zmiriut ne bo tei zemniu,
Iec îzmirile tac povirile, hoi dai Boje
Petrova creuda hresova prauda,
Bo nebo mense bo uno rîune, hoi dai Boje
A zemnia bîrsea hore doleni,
Hore doleni tai poloneni, hoi dai Boje
Tai poloneni hlibochi morea,
Oi za tem slovom buchi gazdu zdorou,

hoi dai Boje

Buchi gazdu zdorou, oi ni sam îs sobou,
Oi ni sam îs sobou, îs gazdeu svoiou,

hoi dai Boje

Îs gazdeu svoiu tai îs ghitocicame,
Tai is ghitocicame usima svitcame,

hoi dai Boje

Vinciuiamo me vas vît tiper za rîc,
Vît tiper za rîc tei na dounei vic, hoi dai Boje!

Pe acea iarbă a căzut roua, dă Doamne
Din acea rouă s-a făcut fântână
În acea fântână s-a scăldat Hristos, dă Doamne
S-a scăldat Hristos, nu de unul singur
Nu de unul singur, ci cu Sfântul Pătru,
dă Doamne

Scăldându-se s-au contrazis
Petru spunea că cerul e mai mare, dă Doamne
Hristos spunea că pământul e mai mare
„- Măi, Petre, nu ne contrazicem, dă Doamne
Să ne luam doi, trei îngeri
Să-și facă sfori de mătase, dă Doamne
Și să măsure cerul și pământul.”
După ce au măsurat s-au lămurit, dă Doamne
Lui Hristos dreptatea, lui Petru scârba (ciuda)
Cerul e mai mic pentru că-i neted, dă Doamne
Pământul e mai mare, munți și văi
Munți și văi și câmpuri, dă Doamne
Câmpuri și mări adânci
După acest cuvânt, fii gazdă sănătoasă,

dă Doamne

Fii gazdă sănătoasă, nu singur cu tine
Nu singur cu tine ci cu gospodina ta,

dă Doamne

Cu gospodina ta și cu copilașii,
Și cu copilașii și cu toate sărbătorile,

dă Doamne

Vă felicităm pe voi de-acum într-un an
De acum într-un an și un trai lung, dă Doamne!

Traducere: prof. Otilia Mahu

Anul Nou era serbat în vechime doar ca Sfântul Vasile, se colinda *Vaselcicu Cercelcicu*. Pentru Anul Nou au apărut creații specifice. Este vorba de plug sau de plugușor și de alte obiceiuri însoțite de cântece. În unele sate se umbla chiar cu un plug tras de boi, care trăgeau o brazdă prin zăpada din ogradă. La Moldovița se umbla cu *Malanca*, formată din moș, babă, urs, ursar, capră, draci roșii și negri, jidani. Ceata este însoțită de fluieraș, scripcar și toboșar. Toți sunt mascați, mai puțin muzicanții.

Prin intermediul activităților curriculare am urmărit dezvoltarea interesului de a prețui valorile poporului român și formarea capacității de valorificare și receptare a folclorului românesc, dar și pe cel al etniilor conlocuitoare.

În activitatea muzicală școlară desfășurată, folclorului huțul din ținutul Moldoviței a fost integrat în conformitate cu cerințele programei școlare și s-a bucurat de succes în rândul elevilor, mai ales că printre ei erau și copii cu origini huțule, care au fost încântați să expună tradițiile, obiceiurile și să-și „grăiască” limba. La clasa a VII-a am proiectat și desfășurat activitatea *Folclorul obiceiurilor de iarnă – Colindul*, în cadrul unității de învățare: Deprinderi de interpretare, elevii formându-și deprinderi de interpretare a colindelor huțule.

Activitățile extrașcolare mi-au permis să fac cunoscut Corul *Vivat* al Școlii Gimnaziale *Bogdan-Vodă*, care are un repertoriu diversificat, incluse fiind și colinde, cântece de Crăciun ale etniilor conlocuitoare și ale altor popoare, elevii oferind spectacole de înaltă ținută, atât la nivelul comunității școlare, cât și la nivelul comunității locale și zonale, obținând premii merituose.

Proiectul de parteneriat educațional numit *Bucovina de munte* – șase instituții contribuind la desfășurarea activităților propuse, pe o perioadă de 5 ani (2014-2019) – are ca scop cunoașterea, promovarea și deprinderea obiceiurilor, ocupațiilor și tradițiilor locale, precum și sensibilizarea copiilor, atât în ceea ce privește arta și tradiția populară, cât mai ales în educarea lor, privind protejarea și conservarea acestora. Dintre activitățile incluse în proiect, exemplificăm: *Festivalul de datini și obiceiuri de iarnă* – program de colinde huțule și românești pe platoul central al Municipiului Câmpulung-Moldovenesc, *Din obcini cântec răsună* – interpretare de cântece și dansuri tradiționale huțule, *Să iubim jocul bucovinean!* – învățarea jocului popular *Huțulca*.

Ex. 8 Huțulca de la Moldovița

Allegretto

Tu ia pșou u Po-la-nen-cu la-ro-be-ti hro-și la-cic
De cu-pou ce-re-vei-chi Na ruceli co-
Ce-re-vei-chi ias-no-să-la Car-la-cic iî-zi la
Tai-pri-șou u sta-res-ti lai-i mu vitpo vi-la

1. - Tu ia pșou u Polonencu
Zarobeli hroș
De cupou cerencichi
Na nucicu colacic
Cerencichi iasmosila
Colacic iizila
Tai pșou u starosti,
- Tai imu vârtovila :

2. - Tai pșou u starosti
Tai imu vârtovila
A te hodiș nijonati
Ta ia nîvâdama
A te hodiș nijonati
A ia ni vâddaiusi
Pochiu to zezulecica
Ni po țuluisi.

3. - Tu ia pșou u Polonencu
Zarobeli hroș
De cupou cerencichi
So hahu harosi
Tai hutiul Polonencu
Tai hutiulca's Beane
Une nli păt gmeracu
Zvaneli gndami

4. - Tai ia pșou u Polonencu
Dujă mune ulele
Povnu ia do bedaschi
Ta mune imile
"Ai ni beite tovaraschi"
Ni ve foni dusii
Po ia do bedaschi
Povntati mune." } bis

Vâjâie salcia când înverzește
Și a plâns fata când se mărită
- Nu vâjâi salcie și nu înverzi
Nu plânge tu fată și nu te mărita!

- Și cum să nu vâjâiesc așa verde
Și cum să nu plâng așa de tinerică
Și cum să nu plâng și să nu bocesc
După bunătățile ce la mama am petrecut?

Profesorul de Educație Muzicală, iubitor și promotor al tradițiilor, obiceiurilor, artei și culturii populare, prin includerea creațiilor populare într-o abordare inter și transdisciplinară a aspectelor didactice, prin dezvoltarea parteneriatelor educaționale ca activități ce continuă și integrează deprinderile și abilitățile dobândite de elevi prin munca la clasă, crește nemăsurat șansa tinerilor de a se transforma din participanți incontestabili la definirea proprie și colectivă, în cunoscători și continuatori ai valorilor strămoșești, a identității românești în numele tradiției perpetuu valorificate.

BIBLIOGRAFIE

- BALABAȘCIUC, Casian – *Stranii povestiri huțule*, Moldovița, Editura Cibela, 2006
BĂNĂȚEANU, Tancred – *Arta populară Bucovineană*, Suceava, Agenția de publicitate Artis, 1975
BÂRLEA, Ovidiu – *Folclorul românesc*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1981
LUCĂU-DĂNILĂ, Filon, Dumitru, RUSAN – *Fundu Moldovei, o așezare din ocolul Câmpulungului bucovinean*, Fundu Moldovei, Societatea pentru Cultură Dimitrie Gusti, 2000
COSMECI, Ioan – *Breaza, monografie și istorie*, Botoșani, Editura Litera, 2005
ELIADE, Mircea – *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. III, Chișinău, Editura Universitas, 1992

MIJLOACELE MULTIMEDIA ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Profesor Victor-Adrian Mahu

Școala Gimnazială Pojorâta, jud. Suceava

*Să nu-i educăm pe copiii noștri pentru lumea de azi.
Această lume nu va mai exista când ei vor fi mari și nimic
nu ne permite să știm cum va fi lumea lor.
Atunci, să-i învățăm să se adapteze¹.*

Abstract: Multimedia means a vast field that encompasses all physical or virtual resources, audio-video, smart devices and a variety of digital applications. Choosing technologies for a certain content and integrating them into the educational process are the new ways in which the Musical Education teacher can and must respond to the needs of educators and their use will lead to the development of complex sets of interactions between teacher and student, equally, participation, creative thinking, applied learning, building knowledge. Computer applications for the development of educational content in the Musical Education subject are presented in a wide, varied and versatile range, in support of the teacher to initiate and carry out attractive formative activities, focusing on the needs, capacities and talents of educators. With outstanding results you can use: *Microsoft Mouse Mischief, Music Editor, Sibelius, Finale, AudioScore, AVS Video Editor, Mp3 key shifter, Shazam, Windows Movie Maker, Psaltikon Tonarion Isokratís, Google Docs, Office Sway, QuizFaber*, facilitates editing of audio files, editing and playing back, reproducing sounds, editing video files, modifying tempo and tone, making interactive tests with immediate feed-back.

Keywords: multimedia, digital application, interactive learning, creativity, educational software.

Mijloacele multimedia, prezente în cotidianul elevilor, atât prin număr, cât și prin varietatea de aplicații *software*, conferă demersului didactic specific disciplinei Educație Muzicală un nou nivel de complexitate, oferind, totodată, profesorului, posibilitatea și necesitatea de a aborda inovativ tematicile propuse spre studiu, angrenând copilul în propria formare, în manieră interactivă, interdisciplinară.

În contextul utilizării mijloacelor multimedia, procesul didactic, sub toate componentele sale, predare – învățare – evaluare, primește valențe distinctive, axat fiind pe câteva note definitorii: caracterul bilateral (interacțiunea reciprocă profesor-elev), unitatea informare-formare (între transmiterea de cunoștințe variate și dezvoltarea biopsihosocială a personalității educatorului), abordarea ca sistem de autoreglare (bază a modului de funcționare), interpretarea ca proces de

¹ Maria Montessori, *Descoperirea copilului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p. 59.

cunoaștere (finalitate generală a procesului). Se identifică, inseparabil, două funcții ale acestuia: funcția instructivă, de comunicare a valorilor și produselor culturale, științifice prin susținerea cunoașterii lor de către elevi, fie în mod senzorial-perceptiv, fie în mod rațional, teoretic, prin crearea situațiilor adecvate de predare-învățare și funcția formativă, de transportare, deplasare psihologică și culturală a elevilor, de pregătire pentru integrare continuă în viața socială, profesională, de dezvoltare axiologică.

Perspectiva învățării interactive, consecința integrării reale a mijloacelor multimedia în instrucție și formare se calibrează pe interesele, nivelul de înțelegere și de dezvoltare al participanților, transferă responsabilitatea în învățare de la profesor la elev, determinând construirea unor comportamente observabile duale – participativitatea, gândirea creativă, învățarea aplicată, construirea cunoștințelor – ai căror beneficiari sunt, în mod egal, profesorul și elevul. Eficiența unei astfel de abordări instructiv-formative se regăsește în caracteristicile definitorii prezente în atitudinea și modul de abordare în situații problematizate ulterioare, astfel încât, educabilul are scopuri clare privitoare la ceea ce învață, are o gamă largă de strategii de învățare și știe când să le utilizeze, folosește resursele disponibile în mod eficace, știe care îi sunt punctele tari și punctele slabe, înțelege procesul de învățare, își controlează sentimentele în manieră adecvată, își asumă responsabilitatea în procesul de învățare, își planifică, își monitorizează, își evaluează și își adaptează procesul de învățare.

Multimedia în educația muzicală, facilitează abordarea interdisciplinară, existând posibilitatea de a structura conținuturile, activitățile didactice și instrumentele de evaluare din perspectiva uneia dintre componente: multidisciplinaritate, pluridisciplinaritate, transdisciplinaritate. Lecțiile proiectate pe pilonul multidisciplinar vizează conexiuni între discipline înrudite, cu axe formative comune, ca de exemplu educație muzicală – educație plastică – limba română – limbi străine. Pilonul pluridisciplinar permite construirea de structuri didactice, având ca fundamente elemente de comunicare simetrică specifice ariilor curriculare, cum ar fi: muzică – limba română sau limbi străine, muzică și educație fizică. Transdisciplinaritatea acordă profesorului șansa de a îmbunătăți paleta de competențe a elevului, prin posibilitatea de a proiecta o disciplină sincretică prin întrepătrunderea altora: limba română, desen, muzică, religie.

Metodele de predare – asimilație de ultimă generație – *brainstorming*, *Phillips 6-6*, cubul, mozaicul, metoda acvariului, metoda *SINELG*, jocurile de „spargerea gheții”, controversa academică, discuția panel, diagrama *Venn*, jocul de rol, turul galeriei, copacul cu erori, metoda pălăriilor gânditoare, sinectica, metoda piramidei, floarea de lotus, folosite în corelație cu mijloacele multimedia, asigură optimizarea formativă. Metoda *PAR* (Prezintă – Aplică – Recapitulează) fiind bazată pe învățarea experiențială, pe aptitudinile elevilor de a descoperi informații, stimulând capacitatea lor de utilizare a mijloacelor multimedia, transferându-le dorința de a descoperi, de a

exercita, de a modela și de a fi creativi, transformă Educația Muzicală într-o activitate didactică inter, trans și multidisciplinară reală.

Clasificarea materialelor didactice specifice orei de educație muzicală, după Wilburg Schramm², identifică Generația a III-a, care presupune totalitatea mijloacelor audio-vizuale, ce au înregistrat prin specificul lor aspecte ale realității pe benzi magnetice, transmisii radio-TV, filme, respectiv Generația a IV-a, care realizează legătura dintre om și mașină, cuprinzând: mașini de instruire, de verificare, PC-uri, calculatoare autoinstruibile, creative, ce sunt în măsură să ia decizii în situații complexe. Calculatorul este cel mai complex mijloc de învățământ.

„Simpla utilizare a mijloacelor din generația a III-a și a IV-a, ce slujesc componenta informativă și cea a deprinderilor de scris-citit, nu înseamnă imediată realizare a unui învățământ modern racordat la cerințele civilizației actuale sau ale unui viitor apropiat. Orice mijloc didactic, chiar dacă face parte din generația mai îndepărtată, de exemplu un manuscris din generația întâi sau un text tipărit din generația a doua poate deveni modern prin metoda și obiectivul pe care îl demonstrează sau exersează (formarea spiritului de analiză-sinteză, abilitatea de a opera interdisciplinar, de a transla, de a forma deprinderi sinectice – tehnica de a face legături între elemente evident disparate etc.)”³.

Software-ul educațional reprezintă „orice produs digital în orice format ce poate fi utilizat pe orice calculator și reprezintă un subiect, o temă, un exemplu, o lecție, un curs fiind o alternativă sau un complement față de metodele educaționale tradiționale (tabla, creta)”⁴.



Fig. 1 Prezentare Power Point realizată de prof. Victor Mahu și utilizată în orele de Educație Muzicală

² Wilburg Schramm, *Noile mass-media. Un studiu în sprijinul planificării educației*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979.

³ Gabriela Munteanu, *Metodica predării educației muzicale în gimnaziu și liceu*, București, Editura Sigma Primex, 1999, p. 36.

⁴ Delia Oprea, Olimpus Istrate, Dorina Jugureanu, Radu Jugureanu, Eugen Noveanu, George Petrișor, Vasile Roman, Lavinia Tudor, *Profesorul-creator de soft educațional*, suport de curs, SIVECO, România, 2010, p. 67.

Se identifică „softurile educaționale, după funcția pedagogică pe care o pot îndeplini: softuri de exersare (Drill and Practice), softuri interactive, softuri de investigare, softuri de simulare, softuri de testare a cunoștințelor, jocuri educative”⁵.

În prezentările utilizate la clasă am inserat imagini, diapozitive, text, tabele și elemente audio-video, lucru foarte util în orele de educație muzicală, pentru predarea informațiilor legate de epoci din istoria muzicii, noțiuni legate de folclor, muzică ușoară, timbrul vocal și instrumental, la care se adaugă exemple muzicale care rulează odată cu informațiile teoretice prezentate.

Pentru a dezvolta conținutul educațional avem la dispoziție „două modalități principale: folosirea mediilor de programare a căror destinație a fost aceea de a dezvolta conținut web și folosirea de instrumente speciale cunoscute sub numele de instrumente de autor sau de creație, care au fost concepute pentru cei care nu au cunoștințe de programare și care pot fi utilizate cu ușurință”⁶.

Aceste instrumente de creație trebuie să cuprindă o serie de „facilități-cheie, precum: interactivitate și navigare, editare, programare vizuală, previzualizare/redare; interoperabilitate între platforme, interoperabilitate între browsere, integrare cu principalele aplicații de e-learning, livrare de conținut de învățare în forme multiple, opțiuni de navigare”⁷.

Aplicațiile informatice pentru dezvoltarea de conținut educațional la disciplina Educație Muzicală se prezintă într-o paletă largă, variată și versatilă, venind în sprijinul profesorului pentru a iniția și desfășura activități formative atractive, care să aibă în centru nevoile, capacitățile și talentul educabililor. Utilizez frecvent, cu rezultate deosebite, aplicațiile: *Microsoft Mouse Mischief*, *Music editor*, *Sibelius*, *Finale*, *AudioScore*, *AVS Video Editor*, *Mp3 key shifter*, *Shazam*, *Windows Movie Maker*, *Psaltikon Tonarion Isokratis*, *Google Docs*, *Office Sway*, *QuizFaber*, *Edu integrator*.

Microsoft Mouse Mischief permite crearea de materiale interactive, având posibilitatea să integreze întrebări cu răspunsuri simple (adevărat-fals, variante multiple de răspuns, asociere, desen), lecția rulată și proiectată implică elevii să răspundă la întrebări individual sau în echipă după modul de lucru stabilit de profesor, folosindu-se de mouse pentru a da click, a încercui sau a desena răspunsurile pe ecran. Profesorul primește *feed-back* în timp real asupra înțelegerii noțiunilor și progresului fiecărui elev din clasă ca întreg și poate aduce ajustări conținuturilor ori de câte ori este necesar.

Music editor este un *software* gratuit, ce editează fișiere audio cu multă ușurință, are funcții de înregistrări de date audio din diverse surse, procesare și editare sunet, inscripționare pe CD. Folosesc acest program pentru pregătirea materialelor utilizate la audițiile muzicale.

⁵ Elena Șușnea, *Instruirea asistată de calculator*, București, Editura Universității de Apărare, Carol I, 2003, p. 11.

⁶ Elena Șușnea, *op. cit.*, p. 49.

⁷ Elena Șușnea, *Web 2.0 authoring tools used in higher education*, Military Science Universe International Conference, April, 14-15, 2011, Bucharest, Vol. 6: *Information Systems*, Bucharest, Carol I National Defense University Publishing House, 2011, p. 51.

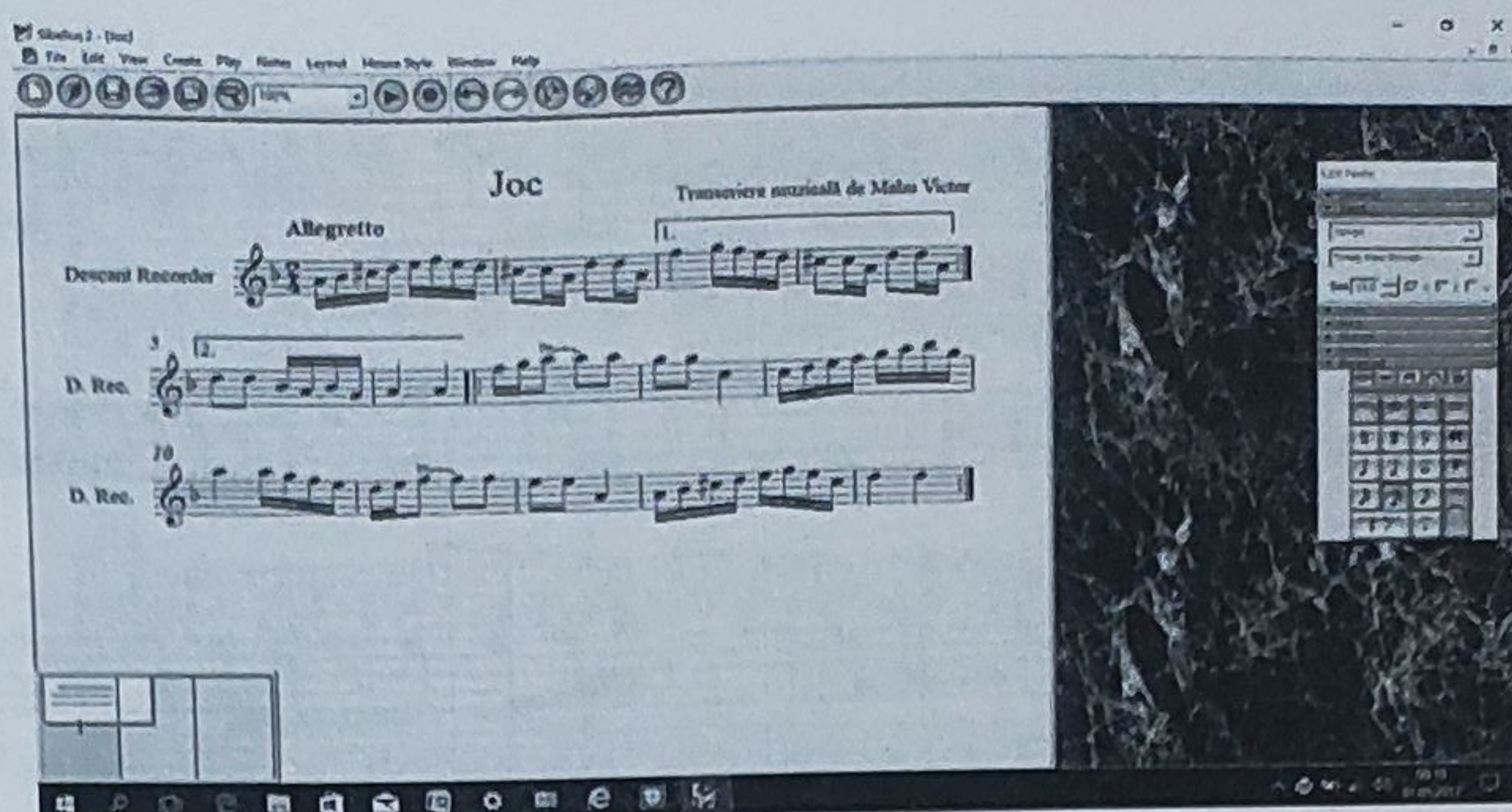


Fig. 2 Partitură editată în *Sibelius 2*

Sibelius și *Finale* sunt aplicații utilizate în editarea și redarea partiturilor la calculator, ce permit scrierea simbolurilor utilizate în notația muzicală, fiind folosite de către profesori pentru realizarea de materiale didactice. Partiturile editate se dovedesc extrem de utile în orele de educație muzicală.

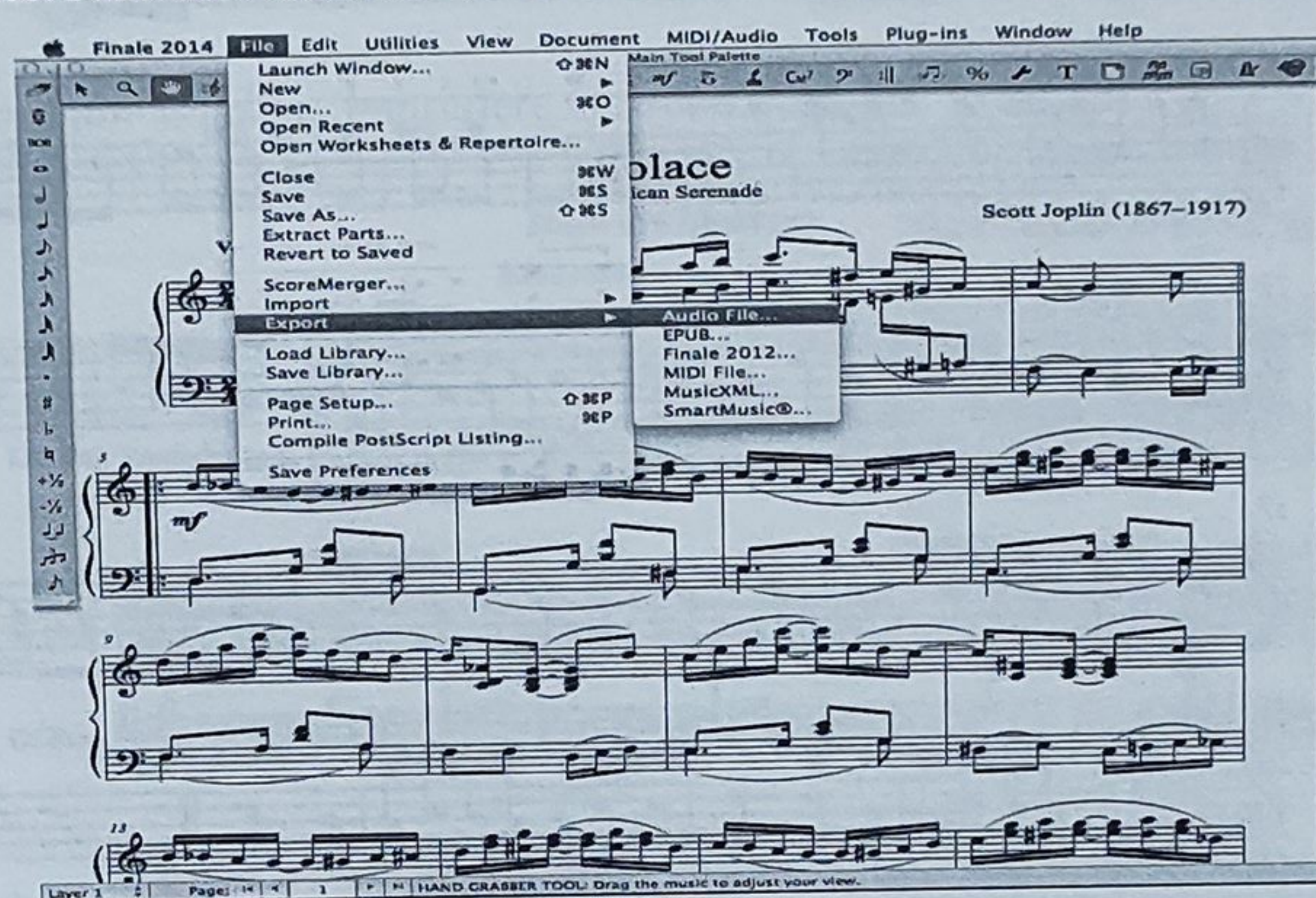
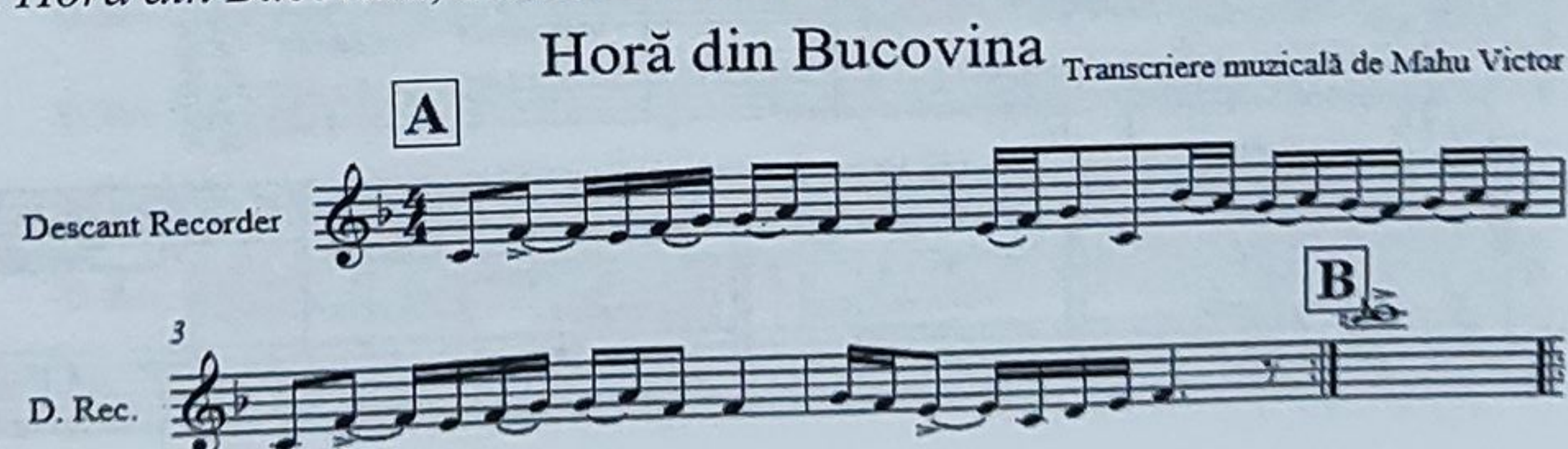
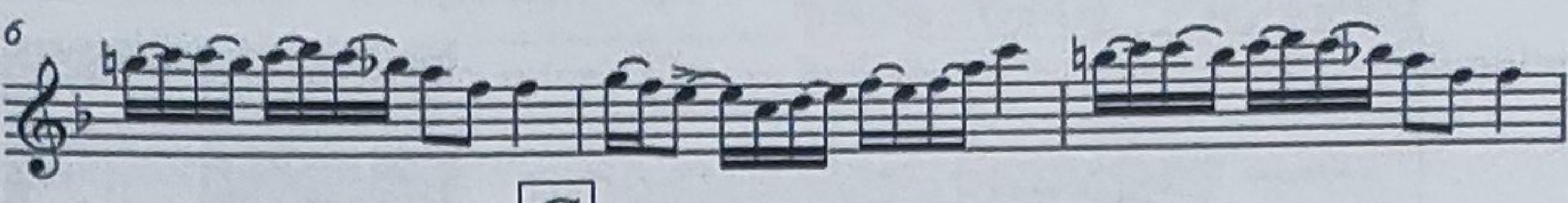


Fig. 3 Partitură editată în *Finale 2014*


Transcrierea unor partituri muzicale cu aplicația *Sibelius 2* a adus un plus de originalitate activităților didactice și, de asemenea, posibilitatea de inițiere a elevilor interesați în utilizarea acesteia, determinând creșterea stimei de sine, a încrederii în abilitățile lor, respectiv, o perspectivă a utilității mediilor digitale în formarea propriilor competențe.


Ex. 1 *Horă din Bucovina*, transcriere muzicală de Victor Mahu



D. Rec. 

C

D. Rec. 


D. Rec. 


Ex. 2 *Horă moldovenească*, transcriere muzicală de Victor Mahu

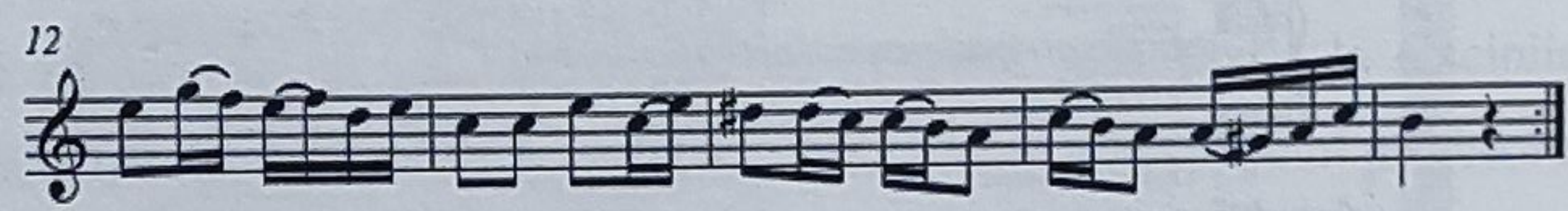
Horă moldovenească


Transcrisă muzical de Mahu Victor

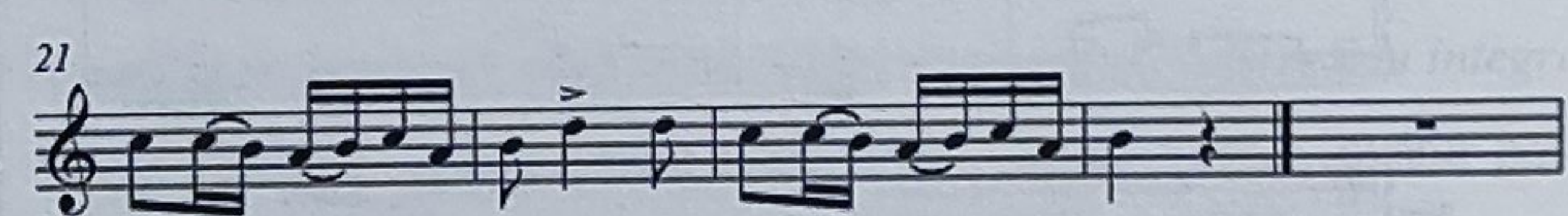
Allegro

Descant Recorder 

D. Rec. 

D. Rec. 


D. Rec. 


D. Rec. 

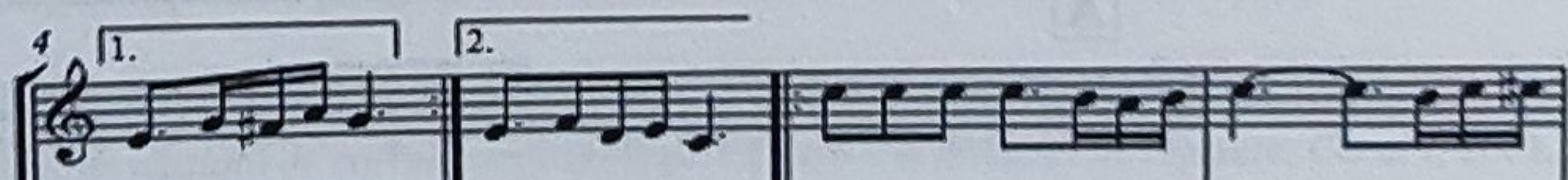
Ex. 3 *Hora din Pojorâta*, transcriere muzicală de Victor Mahu


Hora din Pojorâta

Transcriere muzicală de Mahu Victor

Descant Recorder 1 

Descant Recorder 2 

D. Rec. 

D. Rec. 

8

D. Rec.

D. Rec.

12

D. Rec.

D. Rec.

15

D. Rec.

D. Rec.

Ex. 4 *Horă din Moldova*, transcriere muzicală de Victor Mahu

Horă din Moldova Transcriere muzicală de Mahu Victor

Moderato

Descant Recorder solo

Descant Recorder tutti

5

D. Rec.

D. Rec.

10

D. Rec.

D. Rec.

15

D. Rec.

D. Rec.

21

D. Rec.

D. Rec.

25

D. Rec.

D. Rec.

Ex. 5 *Horă din Iași*, transcriere muzicală de Victor Mahu

Horă din Iași Transcriere muzicală de Mahu Victor

A

Descant Recorder 

D. Rec.   

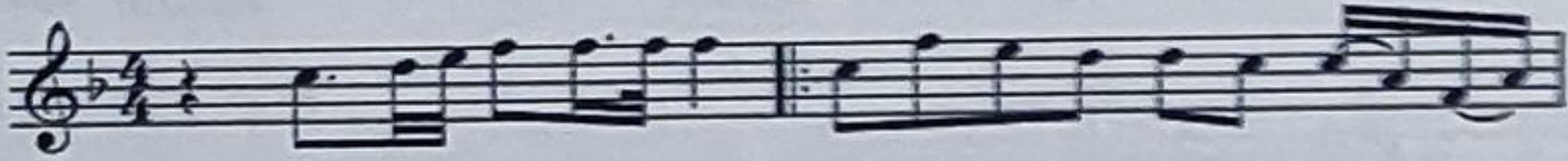
D. Rec.  



D. Rec. 



Ex. 6 *Polcă*, transcriere muzicală de Victor Mahu

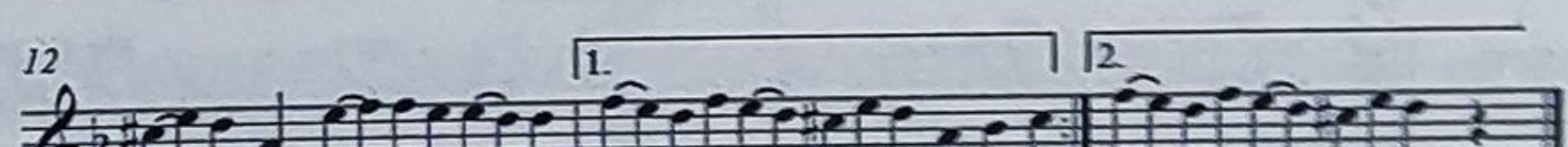

Polcă Transcriere muzicală de Mahu Victor

A

Descant Recorder 


D. Rec.  

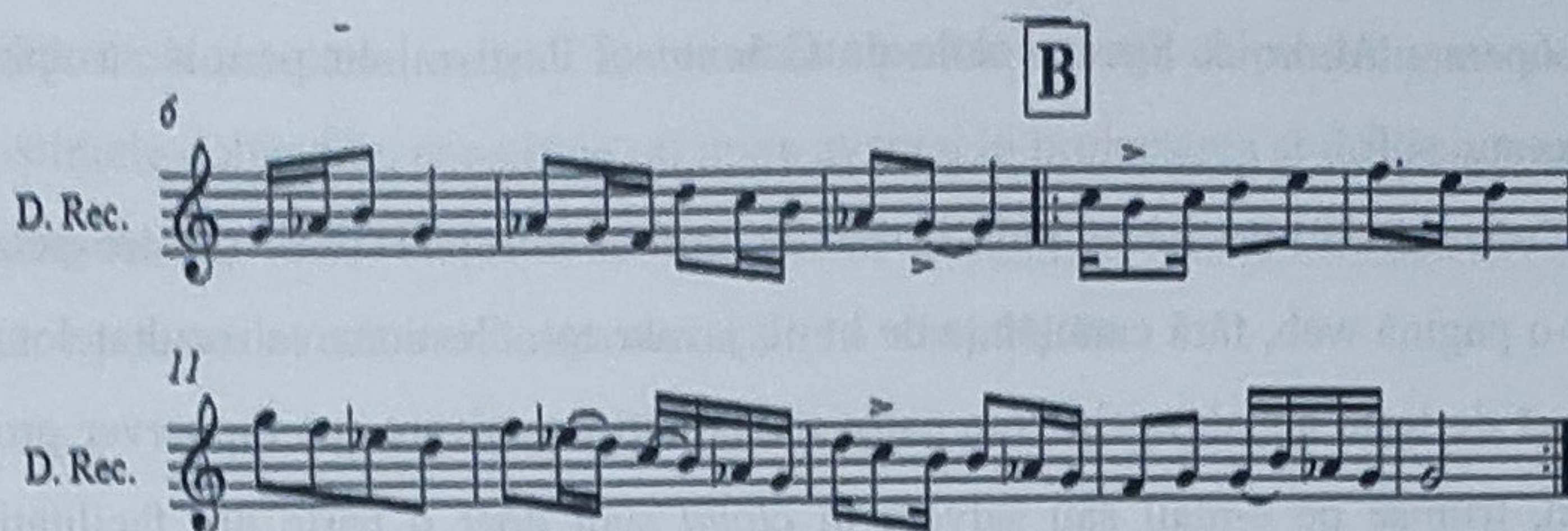
D. Rec.  

D. Rec.  

Ex. 7 *Spune-mi sufletelul meu*, transcriere muzicală de Victor Mahu, după Anton Pann

A Transcriere muzicală de Mahu Victor
după Anton Pann

Descant Recorder 



AudioScore permite audierea partiturilor, prin reproducerea sunetelor unor instrumente muzicale foarte apropiate de sunetele reale. Cu această aplicație realizez propriile aranjamente ale unor partituri pentru orele de Ansamblu coral, ținând cont de capacitățile vocale ale elevilor.

AVS Video Editor permite editarea fișierelor video, cuprinde funcții pentru toți pașii utilizați în procesul creativ: salvarea imaginilor din surse externe, editarea acestora, adăugarea unor efecte video, text, precum și salvarea proiectului, inscripționarea pe un mediu extern (CD, DVD, USB stick etc).

Youtube mp3 downloader permite extragerea sunetului dintr-un clip postat pe site-ul Youtube. Utilizez aplicația pentru a alege cea mai bună interpretare și calitate a sunetului pentru audiții.

Youtube downloader îmi oferă posibilitatea de a extrage clipuri video, care apoi pot fi redată cu ajutorul unui calculator și al unui proiector în timpul orelor.

Mp3 key shifter este o aplicație utilă pentru modificarea unui fișier mp3 din punctul de vedere al tonalității și al tempoului, folosită atunci când profesorul utilizează negative audio sau pozitive audio și nu se încadrează în posibilitățile de interpretare vocală ale elevilor. Precizez că modificările prea mari (din punct de vedere al tonalității) aduse fișierului mp3 poate degrada calitatea sunetului, mai ales a sunetelor grave.

Shazam se regăsește ca aplicație pentru dispozitivele mobile și *desktop*, prin care se recunosc piese muzicale redată de rețeaua de internet.

Windows Movie Maker, aplicație comod de utilizat pentru editarea și realizarea clipurilor video cu ajutorul fotografiilor, filmelor, textului și a ilustrațiilor muzicale. Am realizat două filme de promovare a Școlii Gimnaziale Pojorâta, precum și două filme care prezintă arta populară a „închistririi” ouălor de Paști.

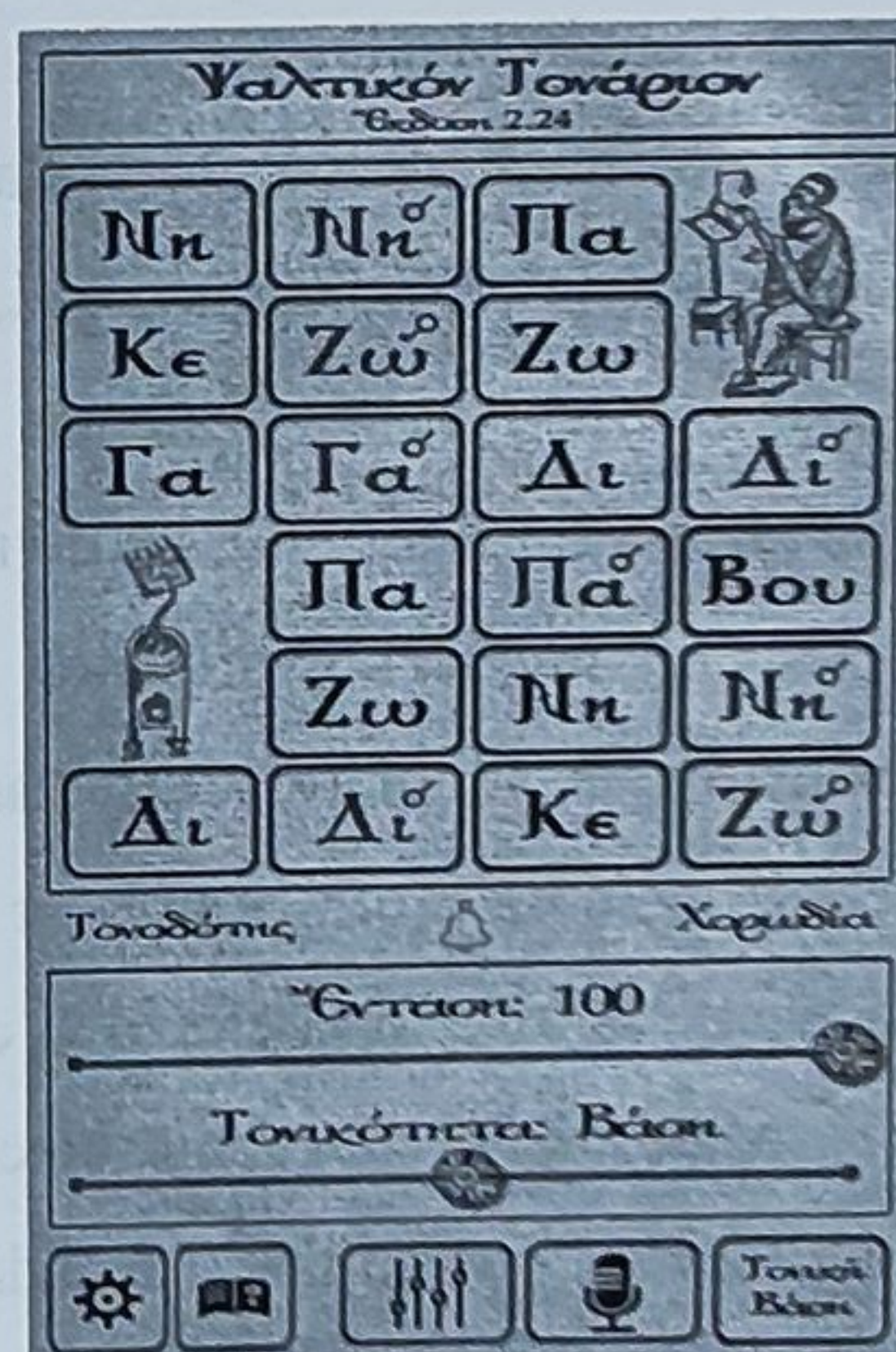


Fig. 4

Psaltikon Tonarion Isokratis (Ψαλτικόν Τονάριον-Ισοκράτης) – aplicație prin care se poate utiliza isonul electronic și se poate folosi la cântările de tip psaltic, cu dezavantajul limitării doar la

sistemul de operare Android. Spectacolele de Crăciun și Paști mi-au permis să aplic cu succes beneficiile acestui soft.

QuizFaber pentru crearea rapidă a testelor multimedia în HTML și care pot fi integrate ulterior într-o pagină web, fără cunoștințe de html, javascript. Gestionarea rezultatelor (pe elev, pe test, pe pachet de teste anuale) prin cele patru modalități de salvare (pe un server propriu, pe un server extern, trimise pe e-mail sau salvare în *cloud* sunt doar o parte din facilitățile acesteia. Varianta 3.0.5 suportă 13 tipuri multimedia: *apple Quik Time* format, *java apple*, *crescendo* format, *flash video flv* format, *generic*, *html*, *Excel*, *image*, *real media*, *media* format, *shockwave flash sound*, video (generic), *vlc media player* format, *windows media player* format.

Edu Integrator „oferă posibilitatea unor utilizatori care nu au cunoștințe din domeniul dezvoltării de software să își creeze propriile obiecte de învățare reutilizabile în cadrul pedagogic-instrucțional”⁸. Realizarea structurată a unui soft educațional din perspectiva integrării în lecție a mai multor înlesniri, cum ar fi: texte, imagini, materiale audio, materiale audiovizuale, animații, simulări, activități de evaluare, creează organizarea unui mediu apropiat de cel al actualilor elevi, familiarizați cu noile tehnologii media. Un inconvenient ar fi existența aplicației Xampp, ca suport pentru instalarea funcțională a EduIntegrator.

Includerea softurilor educaționale, simple sau specializate, în arealul predării-fixării-evaluării lecțiilor de Educație Muzicală, mi-au permis să ating o etapă importantă în formarea și conturarea ideii de școală activă, cu reale efecte asupra eului personal al elevului și, mai ales, cu deschiderea spre utilitatea concretă și benefică a mediilor digitale, percepute, de obicei, de către elevi, sub aspectul limitativ al activităților noneducative, cu efecte negative asupra trăsăturilor caracteriale individuale.

Implementarea și dezvoltarea conceptelor moderne, care surprind valențe ale educației muzicale autentice în viața școlii, au constituit un punct de plecare spre construirea unor lecții integrate, atractive, cu valențe inter, transdisciplinare și multidisciplinare, care să asigure promovarea valorilor culturale de neîgăduit. Astfel, în predarea, consolidarea și evaluarea lecțiilor de Educație muzicală varietatea de softuri educaționale interactive (S.E.I) – de exersare, de investigare, de simulare, de testare a cunoștințelor, jocuri interactive, mi-au oferit posibilitatea devenirii mele ca profesor creator de secvențe didactice atractive și eficiente și, într-o măsură cel puțin egală, să transform elevul în coparticipant la propria formare teoretică și practic-aplicativă.

Materialele concepute și create cu mijloacele multimedia conferă demersurilor didactice versatilitate și posibilitatea de adaptabilitate la nivelul și nevoile clasei de elevi și, în special, constituie un real suport pentru creativitatea și eficiența activităților instructiv-formative. Atât

⁸ Delia Oprea, Olimpus Istrate, Dorina Jugureanu, Radu Jugureanu, Eugen Noveanu, George Petrișor, Vasile Roman, Lavinia Tudor, *op. cit.*, p. 70.

structura lecțiilor, cât și testele, care au fost realizate pentru a putea da posibilitatea elevilor de a-și aprecia cunoștințele dobândite, constituie un mare avantaj în proiectarea și desfășurarea activităților școlare și extrașcolare, oricare dintre utilizatori beneficiind de feed-back imediat, ceea ce aduce un plus dezvoltării personale, atât a educatorului, cât și a educabililor.

BIBLIOGRAFIE

MUNTEANU, Gabriela – *Didactica educației muzicale*, Ediția a II-a, București, Editura Fundației România de Măine, 2007

MUNTEANU, Gabriela – *Metodica predării educației muzicale în gimnaziu și liceu*, București, Editura Sigma Primex, 1999

OPREA, Delia, OLIMPUȘ ISTRATE, Dorina JUGUREANU, Radu JUGUREANU, Eugen NOVEANU, George PETRIȘOR, Vasile ROMAN, Lavinia TUDOR – *Profesorul-creator de soft educațional*, suport de curs, SIVCO, România, 2010

SCHRAMM, Wilburg – *Noile mass-media. Un studiu în sprijinul planificării educației*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979

ȘUȘNEA, Elena – *Instruirea asistată de calculator*, București, Editura Universității de Apărare, Carol I, 2003

ȘUȘNEA, Elena – *Web 2.0 authoring tools used in higher education*, Military Science Universe International Conference, April, 14-15, 2011, Bucharest, Vol. 6: *Information Systems*, Bucharest, Carol I National Defense University Publishing House, 2011

INTRODUCERE ÎN GEOMUZICOLOGIE. PROVOCĂRI ȘI PERSPECTIVE ÎN CONTEXTUL MUZICII ARHAICE

Prof. dr. George-Toderică Mucea

Clubul Copiilor și Elevilor, Rădăuți

Drd. Vasilică-Dănuț Horodnic

Universitatea Ștefan cel Mare Suceava

Abstract: The cultural diversity of the contemporary world, favored by a real progress of the theoretical and practical knowledge, requires in-depth, correlative studies to decipher the mechanisms of socio-cultural evolution and reconfiguration. Music is a complex product of the anthropic activity, so it should not be seen only from the point of view of its creator, its roots being well anchored in the geographical, socio-economic, political and cultural context of society. Beginning with this hypothesis, a geomusicology study was considered. The lack of a well-defined interdisciplinary working methodology in Romania has led us to use traditional working methods (analysis, explanation, comparison), however corroborated with modern methods and techniques such as GIS cartographic analysis. For example, we interdisciplinary analyzed folkloric *bătrâneasca* music style from the northern part of the Romania as a congruence of historical factors (identities) – cultural factors (traditions and customs) – geographical (spatial) factors. The analysis of *bătrâneasca* muzical variants has revealed numerous links with the local geographical environment, with structural elements as evidence. Thus, the contextualization of existing relationships between music and geography has been attempted to highlight the importance of understanding music as a potential direction of study in future geographical approaches, on the one hand, and also the understanding of sound art as a mirror of the environment, on the other hand.

Keywords: geomusicology, environmental determinism, possibilism, archaic musical style, spatial analysis.

*S*pațiul artei sonore se aseamănă unei galaxii din infinitul univers al creației și cunoașterii. Din acest motiv, muzica nu poate fi gândită plenar decât în relații cu alte domenii artistice, științifice, filosofice, religioase. În contextul actual – al transgresării frontierelor dintre orice domeniu și aspect al vieții – interesul unei **deschideri interdisciplinare** înspre muzică apare și în numeroase domenii științifice, după cum afirmă Britnae A. Purdy: „Muzica nu este o comunicare unilaterală; este un dialog de difuzare, ascultare și reproducere a ideilor care au fost suportate de rădăcinile geografice, socio-economice, politice și culturale.”¹ [trad.n.]

¹ “Music is not a one-sided conversation; it is a dialogue of broadcasting, listening to, and reproducing ideas that have been borne of geographical, socio-economical, political, and cultural roots.” Britnae A. Purdy, *Here and Nowhere, A Critical Analysis of Geomusicology*, Fairfax, în *Journal of Mason Graduate Research*, vol. 2, no. 2, 2015, p. 65.

Acest studiu încearcă să contextualizeze relațiile existente între muzică și geografie pentru a evidenția importanța înțelegerii muzicii ca o potențială direcție de studiu în cadrul abordărilor geografice viitoare, pe de o parte, precum și înțelegerea artei sonore ca oglindă a mediului înconjurător, pe de altă parte.

Din punct de vedere muzical estetic, relaționarea artei sonore cu spațiul geografic este oportună deoarece, așa cum spune Octavian Nemescu: „trăim momentul istoric în care ne putem trezi din această beție a obsesiei istorizante având nevoia, astăzi, mai mult ca oricând să redobândim o viziune și o dimensiune verticală a artei care, de altfel, mi se pare că este mult mai apropiată de vocația și de contextul spiritualității românești”². De aceea, considerăm corelarea creației muzicale cu arealul geografic ca o modalitate de a verticaliza analiza muzicologică și creația, folosind și procedee specifice, precum cele cartografice.

Dimensiunea temporalității în muzică a fost abordată chiar și în plan național. Compozitorul Adrian Iorgulescu afirmă că: „față de celelalte arte cinetice, unde timpul apare ca mărime relativ exterioară, de orientare a devenirii, în muzică el participă nemijlocit la edificarea dinamică, e factor de structurare, condiționând atât procesul artistic, cât și finalitatea estetică a operei.”... [timpul] „nu rămâne un simplu etalon al mișcării, ci se constituie în element al fluidității reale”³. Muzica ar îngloba, așadar, o puternică filosofie a timpului, dar abordările teritoriale, spațiale ale muzicii, contextualizarea geografică sunt aspecte oarecum evitate de cercetările românești.

Pe de altă parte, geografia devine o știință din ce în ce mai complexă, prin abordarea mai pronunțată a peisajului cultural ca rezultat al interacțiunii dintre om și natură. Factorul uman nu mai este privit ca o componentă separată, secundară, ci omul începe să fie considerat în centrul mediului geografic. În acest sens, geografia este privită ca o știință duală, care abordează atât componenta naturală a mediului geografic (geografia fizică), cât și componenta antropică (sociosfera și noosfera – geografia umană). Geografia umană (antropogeografia) studiază colectivitățile umane, activitățile și structurile socio-economice, culturale și politice în context spațial, evidențiind, în același timp, și modalitățile în care oamenii interacționează cu mediul natural.

Ce este **geografia culturală** și, prin urmare, cea muzicală? Definiția cea mai scurtă a acestei subramuri a geografiei umane poate fi sintetizată astfel: **studiul relațiilor dintre cultură și loc**. În general, geografia culturală se ocupă cu studiul valorilor culturale, a obiceiurilor, a credințelor și a elementelor materiale care definesc un anumit standard de viață. Astfel, acest domeniu are în vedere diversitatea culturală a societății: cum sunt distribuite culturile în cadrul spațiului geografic, cum se produce identitatea locului, cum anume oamenii construiesc un sens locului sau cum produc și

² Octavian Nemescu, *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura Muzicală, 1983, pp. 153-154.

³ Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical – Materie și metaforă*, București, Editura Muzicală, 1988, p. 15.

transferă cunoașterea. Cu toate că embrionii acestui domeniu de studiu se regăsesc în Antichitate la Ptolomeu sau Strabon, geografia culturală ca disciplină academică evoluează drept o alternativă la curentul determinismului geografic, care enunță că oamenii și societățile sunt controlați strict de mediul în care trăiesc și se dezvoltă⁴. Evoluția concepției geografice în acest domeniu a determinat ca geografia culturală să cerceteze cu precădere peisajul cultural, fapt realizat de către Carl Sauer, părintele geografiei culturale⁵. În accepțiunea acestuia, geografii care se bazează pe această concepție văd culturile și societățile dezvoltându-se în peisajele lor locale, totodată și o modelare a acestor peisaje.

Începând cu anul 1980, geografia culturală emerge către o nouă direcție, mai bine ancorată în realitatea socio-culturală a societății, și anume „noua geografie culturală”, dirijată de o paletă diversă de concepții teoretice, cum ar fi: umanismul, modelele politico-economice marxiste, teoria feministă, teoria postcolonială, structuralismul, poststructuralismul, postmodernismul, psihanaliza. Din perspectiva noii geografii culturale, peisajul nu este pur și simplu un artefact material care reflectă cultura în moduri simple, ci este presărat cu o semnificație simbolică, care trebuie decodificată în contextul social și istoric, utilizând noi tehnici, cum ar fi iconografia⁶.

Noua concepție a geografiei culturale dezvoltată începând cu anul 1980 aduce în prim plan și abordarea subiectului nostru cercetat în cadrul prezentului demers. Astfel, pe lângă etnie, rasă, religie, standard de viață ș.a., muzica devine obiect de studiu pentru geografia culturală, conturându-se o subramură a acesteia denumită geografia muzicii, geomuzicologie sau, pur și simplu, **geografie muzicală**. Există numeroase moduri de a înțelege ce înseamnă cultură în lumina diferitelor cunoștințe geografice, dar, în general, geografii studiază modul în care procesele culturale implică modele și procese spațiale, fapt care necesită existența și menținerea particularităților **siturilor geografice**.

Pe de o parte, s-a conturat școala americană de geomuzicologie, în care s-a remarcat concepția lui **George Carney**, influențată de către studiile lui Sauer (considerat părintele acestui domeniu) și alte studii primare de geomuzicologie americană. Acesta pune un accent deosebit pe localizarea unui fenomen muzical și difuzia acestuia în spațiu. Pe de altă parte, domeniul geomuzicologiei este diversificat apoi de concepția școlii britanice, care pune accent îndeosebi pe spații, rețele și contexte pentru practicarea și consumarea muzicii și a identității⁷. În cele ce urmează, vom dezvolta istoricul cercetărilor din sfera geomuzicologiei.

⁴ Richard Peet, *Modern Geographical Thought*, Chichester, Wiley-Blackwell, 1998.

⁵ Carl Sauer, *The Morphology of Landscape*, în *Geography* 2 (2), California, University of California Publications, 1925, pp. 19-53.

⁶ Lucinda Hall, https://researchguides.dartmouth.edu/human_geography/cultural

⁷ Daithí Kearney, *Listening for geography: the relationship between music and geography*, Dundalk Institute of Technology, *Collection Centre for Creative Arts, Media & Music*, vol. 25, 2010, p. 72.

1. Scurt istoric al cercetărilor

Cercetările în acest domeniu reliefează abordări diferite ale muzicologiei din perspectiva geografiei culturale. Embrionii cercetării geografiei muzicale se regăsesc în cadrul articolului lui Peter Hugh Nash din 1968, intitulat *Regiunile muzicale și muzica regională*⁸, acesta fiind catalogat ca fiind primul articol științific despre muzică scris de un geograf profesionist⁹. De asemenea, George O. Carney a fost considerat părintele geomuzicologiei, care a susținut în ultimul sfert de secol XX explorarea unei dimensiuni a geografiei culturale mult timp rămasă datoră cu explicații domeniului folcloric și cultural popular din America de Nord¹⁰.

În 1996, Peter Nash și George Carney au lucrat împreună pentru a crea o teorie stabilă a geomuzicologiei care a inclus șapte teme-cheie: origini, distribuție mondială și tipologie, analiza locației, izvoare ale activităților muzicale, tendințe bazate pe electricitate, impact asupra peisajului și globalizarea muzicii¹¹.

Un articol ulterior al lui Carney a identificat încă nouă categorii generale de geografie muzicală: stiluri, structuri, versuri, interpreți și compozitori, centre și evenimente, media, etnie, instrumentație și industrie muzicală. El a identificat, de asemenea, o limitare occidentală în domeniu, deoarece majoritatea articolelor scrise până atunci erau concentrate pe muzica rock americană¹².

Recunoscând rolul muzicii în studiul geografic, Simon Rycroft afirmă că geografii care studiază muzica sunt influențați de o serie de idei referitoare la politică, ordine socială și cultură¹³.

Unele lucrări științifice se concentrează asupra unui anumit gen; alte lucrări examinează conexiunile dintre diferite genuri sau teme generale care apar în muzică (Boulton, 2008; Dunbar-Hall și Gibson, 2000; Florida, Mellander și Stolarick, 2010; Harrison, 2010; Stanley-Niaah, 2009). Cercetările actuale privind geomuzicologia au luat, de asemenea, o atitudine înclinată spre **geopolitică**. De exemplu, oamenii de știință se referă acum nu numai la modul în care se produce muzica, ci și la ceea ce spune muzica, cum o spune și cine ascultă (Meagoran, Pain și Smith, 2008; Pinkerton și Dodds, 2009; Schmelz, 2009)¹⁴.

Perspectiva urbană este urmărită sistematic, John Connell sugerează existența unor legături între muzică, tradiție și autenticitate, reinventate în spațiul public al orașului; demonstrează modul în care schimbările tehnologice (în special digitizarea muzicii) au informatizat producția locală de

⁸ Peter Hugh Nash, *Music Regions and Regional Music*, Secunderabad, Deccan Geographical Society, 1968.

⁹ George Carney, *Music Geography*, în *Journal of Cultural Geography* 18.1, 1998, p. 1.

¹⁰ George Carney, *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86, no. 4, 1996, pp. 796-798.

¹¹ Peter Hugh Nash, George O. Carney, *The Seven Themes of Music Geography*, în *The Canadian Geographer/Le Géographe Canadien*, 40 (1), Ontario, 1996, pp. 69-74.

¹² George Carney, *Music Geography*, op. cit., pp. 1-10.

¹³ Simon Rycroft, *Global Undergrounds: The Cultural Politics of Sound and Light in Los Angeles 1965-1975*, New York, în A. Leyshon et al., *The Place of Music*, Guilford Press, 1998.

¹⁴ Britnae A. Purdy, op. cit., p. 57.

muzică, au generat noi culturi de înregistrare la domiciliu sau antreprenoriatul la scară mică¹⁵. Studiile lui John Strait despre migrația genului muzical *blues* în Delta Mississippi arată asocierea și circulația culturii muzicale pe tot globul¹⁶.

Britnae Purdy într-o recenzie intitulată *Aici și nicăieri, o analiză critică a geomuzicologiei* abordează domeniul muzicologiei pe două paliere: muzica ca oglindă a spațiului și muzica non-spațială, lansând ipoteza conform căreia muzica este adesea influențată de contextul geopolitic: „muzica este produsă și interpretată într-un spațiu fizic și în măsura în care este modelată de către originea peisajului socio-economic, politic, cultural și fizic, este, de asemenea, inerent geopolitică”¹⁷ [trad.n.].

În Marea Britanie, temele și abordările în domeniul geografiei muzicale au fost inițiate odată cu conferința *Locul muzicii* desfășurată la Universitatea din Londra, în anul 1993¹⁸. A fost urmată în 1995 de o emisiune tematică a *Tranzacțiilor Institutului geografilor britanici*¹⁹ cu privire la muzică, iar în 1998 o carte intitulată *Locul muzicii*²⁰, editată de autorii Andrew Leyshon, David Matless și George Revill. Transdisciplinaritatea lucrării *Locul muzicii* evidențiază abordarea integrată a studiului muzicii, care este deosebit de evidentă în geografie. Este influențată într-o măsură semnificativă de activitatea lui Jacques Attali. Acesta, în *Zgomot: Economia politică a muzicii*²¹ subliniază foarte mult legătura dintre muzică, societate și cultură, în special rolul politicii și economiei în evoluția muzicii. Recunoscând muzica ca „oglindă a societății”, Attali notează: „Muzica este mai mult decât un obiect de studiu: este o modalitate de a percepe lumea.”²² [trad.n.]

În Franța, lucrările de geomuzicologie sunt mai recente, cu precădere după anul 2000. Merită amintite două reuniuni științifice semnificative din această țară. În primul rând, desfășurarea unei conferințe științifice la Paris, în anul 2006, intitulată *Geografia și muzica: ce perspective?*²³. În introducere, Claire Guiu a prezentat o sinteză a studiilor geografice existente pe acest subiect, vorbind despre muzică ca un potențial obiect de studiu pentru geografie. Alte prezentări au avut în vedere considerarea muzicii ca un geo-indicator al dinamicii teritoriale, între local și global (Xavier Leroux, Olivier Goré, Patrick Rérat, Schehrazed Ouahabi), respectiv rolul manifestărilor muzicale în generarea de teritorii singulare, efemere, inclusiv virtuale (Samuel Etienne și G r me Guibert).

¹⁵ John Connell și Chris Gibson, *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2003.

¹⁶ John Strait, *Experiencing Blues at the Crossroads: A Place-Based Method for Teaching the Geography of Blues Culture*, în *Journal of Geography*, Houston, 111 (5), 2012, pp. 194-209.

¹⁷ “Music is produced and performed in a physical space, and to the extent that music is shaped by the socio-economic, political, cultural, and physical landscape of its origin, it is also inherently geopolitical.” Britnae A. Purdy, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ Daithí Kearney, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹ Andrew Leyshon; David Matless and George Revill, *Guest editorial: The place of music*, în *Transactions of the Institute of British Geographers*, New York, vol. 20, nr. 4, 1995, pp. 423-433.

²⁰ Andrew Leyshon; David Matless and George Revill, *The Place of Music*, New York and London, Guilford Press, 1998.

²¹ Jacques Attali, *Noise: the political economy of music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

²² “Music is more than an object of study: it is a way of perceiving the world.” *Ibidem*, p. 4.

²³ Claire Guiu, *Géographie et musiques: quelles perspectives?*, Paris, vol. 5 (1), 2006,

URL <http://journals.openedition.org/volume/670>, p. 156.

Înțelegerea practicilor și a evenimentelor muzicale ca geo-simboluri, oferind atât o puternică afiliere emoțională la grupuri, cât și o resursă politică pentru promovarea teritorială (Marie Pendanx, Loïc Lafargue, Pierre Jamar) coroborate cu aspectele performative ale muzicii la diferite scări (Béatrice Collignon, Yves Raiboud, Vincent Rouzé) au constituit alte subiecte tratate în cadrul conferinței.

Yves Raibaud a concluzionat prin clarificarea relațiilor multiple dintre muzică și teritoriu: „Muzica este în același timp un «geo-indicator» și un vector de imagini și de imaginar. Cristalizează aderențele teritoriale, fiind în același timp parte din circuitele de producție și difuzie la scări teritoriale diferite. Ca o practică culturală, muzica constituie o resursă de gestiune culturală și de animație a teritoriului.”²⁴ [trad.n.]

Un an mai târziu, această reuniune științifică a fost urmată de organizarea unui colocviu de specialitate la Bordeaux. Proiectul a avut în vedere creionarea unei abordări culturale în geografie, noile dispozitive regionale de evaluare a politicilor publice a culturii și un studiu local, *jocul actorilor*, capabil să țină cont de dinamica spațiale la scara noilor entități teritoriale²⁵.

La nivel național nu există momentan abordări interdisciplinare de tipul relației dintre geografie și muzică, dar s-a realizat, de-a lungul timpului, un amplu proiect de regionare a stilurilor folclorice de către etnomuzicologi. Aceste delimitări pot deveni un punct de plecare fertil pentru abordări geografice, de la cartografieri detaliate ale zonei de răspândire a unui gen sau stil folcloric, până la problematici ale unui determinism geografic în modelarea unui idiom muzical arhaic.

Enumerăm aici doar câteva culegeri de folclor muzical (în special cele însoțite de studii teoretice) sau **studii etnomuzicologice focalizate pe o zonă bine delimitată teritorial**, publicații realizate începând cu perioada socialistă, dar continuate până în prezent. Astfel menționăm: *Instrumente muzicale ale poporului român* (1956) de Tiberiu Alexandru, *Lăutarii din Clejani* (1969) de Gheorghe Ciobanu, *Melodii de joc din Oltenia* (1968) sau *Elemente de funcționalism în melodica de joc oltenească* (1969) de Corneliu Dan Georgescu, *Melodii populare românești din Banat* (1972) de Tiberiu Brediceanu, *Folclor muzical din Bihor* (1974) de Traian Mîrza, *Folclor din Dobrogea* (1978) de Emilia Comișel, *Folclor muzical din județul Brăila* (1980) de Ghizela Sulițeanu, *Folclor muzical din zona Maramureș* (1982) de Gheorghe Pop, *Folclor muzical românesc* (1983) de Gheorghe Oprea și Larisa Aghapie, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* (1984) de Speranța Rădulescu, *Sisteme sonore în folclorul românesc* (1998) de Gheorghe Oprea, *Folclor muzical instrumental din Moldova – ținutul Bacăului* (2003) de George Sîrbu, *Stilul muzical din ținutul Rădăuților – studiu monografic* (2013) de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu ș.a.

²⁴ “La musique est tout à la fois un «gé-indicateur» et un vecteur d’images et d’imaginaires. Elle cristallise des adhésions territoriales tout en s’insérant dans des circuits de production et de diffusion à différentes échelles territoriales. En tant que pratique culturelle, elle constitue aussi une ressource de gestion culturelle et d’animation des territoires.” Claire Guiu, *Géographie et musiques: quelles perspectives?*, op. cit., p. 158.

²⁵ Jacques Scheibling, *Qu’est-ce que la géographie?*, Paris, 2^e Édition revue et augmentée, Hachette Education, 2015, p. 90.

2. Aspecte fundamentale ale geomuzicologiei: binomul determinism geografic – posibilism, triada muzică – identitate – loc

Geografia muzicală constă în studiul producției și consumului de muzică ca o reflectare a peisajului și a spațiilor geografice care îl înconjoară²⁶. Însă demersul analizei „geomuzicologiei”²⁷ unui teritoriu este unul anevoios, întrucând metodologia de cercetare interdisciplinară nu este bine definită. De asemenea, aspectele umaniste ale geografiei sunt complexe, de exemplu peisajul cultural ca produs al interacțiunii dintre om și natură poate fi o reînnoire permanentă a creației umane sau un peisaj „fosilizat” în matrici arhetipale. Omul, prin intervenția în mediul în care trăiește își definește identitatea, însă există și medii care topesc sau împletesc influențe multiculturale, uneori contrastante. Spre exemplu, muzica de jazz este un produs mixt, care doar în aparență reprezintă un fenomen american sau african, deoarece noile tendințe *etno-jazz* îi demonstrează caracteristica inter- și transculturală globalizantă. De aceea, criticul de jazz Alex Vasiliu califică acest gen ca fiind o artă a interferențelor²⁸. Se pare că produsele muzicale ale spațiului american sunt modele angrenate în primul rând în fenomenul difuziei.

Una din sarcinile cele mai dificile pe care le implică demersul nostru constă în delimitarea precisă a influenței cadrului geografic în creația muzicală, deoarece barierele culturale sunt flexibile. Se conturează două direcții principale: primul aspect constă în capacitatea mediului de a modela creația muzicală și s-ar traduce în sintagma **determinism geografic** (climatic sau determinismul mediului). Al doilea aspect vizează posibilitățile limitate ale fenomenului artei muzicale de a reda particularitățile cadrului geografic, muzica putând fi considerată o artă abstractă în raport cu artele plastice.

În ceea ce privește primul aspect, știm deja că în evoluția gândirii geografice s-au individualizat de-a lungul timpului două concepții diferite care vizează interacțiunea dintre om și mediul geografic. Prima dintre acestea poartă denumirea de determinism geografic, al cărei inițiator a fost Friedrich Ratzel și formulează ideea potrivit căreia omul ar fi controlat strict în activitatea sa de către mediu²⁹, fiind o entitate pasivă în ansamblul sistemelor teritoriale. Astfel, adepții determinismului geografic consideră că numai factorii de mediu, climatici și geografici sunt responsabili pentru culturile umane și deciziile individuale, iar condițiile sociale nu au practic niciun impact asupra dezvoltării culturale.

Ulterior, geografii ajung la concluzia că această teorie nu trebuie radicalizată, enunțându-se o altă concepție, mai flexibilă, intitulată posibilism sau determinism cultural. Adepții acestei teorii,

²⁶ Thomas Bell, *Music and Sound, Geography and*, în *Encyclopedia of Geography*, Barney Warf (editor), SAGE Knowledge, 2010, pp. 1-7.

²⁷ Britnae A. Purdy, *op. cit.*, p. 56.

²⁸ Alex Vasiliu, *Jazzul – un spațiu al interferențelor*, în *Estetica – un alt fel de manual*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2007, pp. 397-405.

²⁹ Friedrich Ratzel, *Anthropogeographie*, Stuttgart, Engelhorn, 1882 (vol. 1), 1891 (vol. 2).

în frunte cu promotorul acesteia, Paul Vidal de la Blache, enunță că în sfera relației dintre om și mediu, omul are capacitatea de a alege dintr-o multitudine de posibilități de a răspunde la particularitățile condițiilor fizico-geografice. De asemenea, pentru a soluționa dihotomia dintre om și mediu, acesta introduce sintagma „mod de viață” (*genre de vie/way of life*), care include totalitatea activităților, practicilor și tehnicilor care caracterizează adaptarea unui grup uman la mediul natural înconjurător³⁰.

Ideea poate fi sintetizată în următoarea maximă care aparține unuia dintre principalii continuatori ai concepției posibiliste, Lucien Febvre: „Nu există necesități, ci posibilități de pretutindeni; și omul, ca stăpân al acestor posibilități, este cel care dirijează folosirea lor.”³¹

Astfel și în plan muzical teoria determinismului devine atractivă, îndemnând la a descoperi ce anume din arealul geografic natural sau din cadrul ariilor geografice culturale modelează inconștient, pe căi greu identificabile, creația sonoră. Determinismul geografic s-ar putea traduce în plan muzical-artistic sub forma a ceea ce numim inspirație, ca idee apărută spontan în conștiință, aparent fără o motivație obiectivă, dar în fond bazată pe ceva concret, cum ar fi mediul geografic.

Determinismul geografic este relevant în cazul domeniilor mai ușor palpabile, cum ar fi agricultura sau industria. Spre exemplu, predominarea în structura fondului funciar a terenurilor arabile determină ca o anumită localitate să fie definită de funcția agricolă. Dar arta muzicală își dezvoltă mijloace tot mai abstracte de construcție a configurațiilor sonore, dovedind o anumită autonomie în raport cu mediul.

În cazul culturii gradul de libertate sporește. În plan muzical, se ajunge ca în secolul XX să se proclame chiar o muzică indeterministă, susținută de către americanul John Cage. Avântul său avangardistic vizează în creația sa anarhismul muzical: „o muzică în care sunetele nu sunt doar sunete, dar în care și oamenii sunt doar oameni, nu subiecți, aceasta este, prin legi prestabilite de oricare dintre ei, fie că este vorba de *compozitor* sau *dirijor*... Libertatea de mișcare este fundamentală atât artei, cât și societății”³² [trad.n.]. De asemenea, compozitorul american susține că „sunetele trebuie să apară mai degrabă prin ele însele, decât să fie exploatare pentru a exprima sentimente ori idei legate de ordine”³³ [trad.n.].

Probabil, între viziunea deterministă, absurdă, a unei muzici modelate strict de factori externi și indeterminismul radical, se situează toate creațiile muzicale ale omenirii, fie folclorice, fie

³⁰ Taruna Bansal, *Possibilism in Geography*,

http://epgp.inflibnet.ac.in/epgpdata/uploads/epgp_content/S000017GE/P001784/M025345/ET/1512624718Possibilism.pdf

³¹ “there are no necessities, but everywhere possibilities; and man, as a master of the possibilities, is the judge of their use.” Lucien Febvre, cf. R. Johnston, D. Gregory, G. Pratt & M. Watts, *The Dictionary of Human Geography*, ediția a IV-a, Cambridge, Blackwell Publishing, 2000, p. 609.

³² “a music in which not only are sounds just sounds but in which people are just people, not subject, that is, to laws established by any one of them, even if he is ‘the composer’ or ‘the conductor’... Freedom of movement is basic to both this art and this society.” Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York, Limelight, 1987, p. 257.

³³ “sounds are to come into their own, rather than being exploited to express sentiments or ideas of order”. John Cage, *Silence: Lectures and writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 69.

savante. Poate că setul de reguli compoziționale este totuși unul determinat, finit, și doar variabilele țin de muzician, de context, de individ.

Se presupune că la început exista o singură treaptă de civilizație și un singur idiom muzical, iar gândirea era unitară, după care societatea se diferențiază în multicultural. În acest context, ne întrebăm care ar fi rolul determinismului geografic, când și de ce intervine diferențierea stilurilor muzicale? La această dilemă, geografia poate oferi o serie de explicații plauzibile tocmai prin subramurile sale care studiază distinct, însă într-o manieră genetico-evolutivă și corelativă, relațiile teritoriale dintre arealul geografic și grupurile umane. În acest sens, subramuri ale geografiei umane (antropogeografiei), precum geografia socială, geografia culturală, etnogeografia ș.a. cercetează îndeosebi contextul spațial în care grupurile umane se individualizează, așadar diferențierile socio-spațiale cristalizate de-a lungul timpului în cadrul unui anumit teritoriu.

Ca orice fenomen complex, aspectul determinism comportă câteva dihotomii. Astfel, în orice problematică culturală apare contrastul dintre cultura populară și cultura înaltă (academică). De aici și anumite diferențieri ale demersului creator, în raport cu peisajul geografic natural, de exemplu. Avem, pe de o parte, rolul acordat de către compozitorul cult descriptivismului muzical în muzica programatică. Acesta selectează voit anumite elemente descriptive ale naturii pe care le traduce conștient, le redă într-un limbaj muzical personalizat. Aspectele peisagistice apar frecvent redate chiar din titlu: *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss, *Marea* de Claude Debussy, *Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea ș.a. După cum afirmă muzicianul român Pascal Bentoiu: „muzica are o capacitate foarte limitată de a suscita imagini vizuale, cea mai mare parte a acestora se realizează prin punerea imaginii muzicale sub semnul unei idei generale care poate fi aplicată și imaginii vizuale, și prin sugestionarea poetică a ascultătorului. Muzica de acest fel este valabilă numai în măsura în care se construiește pe structuri foarte solid implantate într-o logică pur muzicală”³⁴. Prin urmare, muzica nu este o artă care redă imagini vizuale prin sunete, ci transmite sentimentul creatorului provocat de contactul cu acele imagini. Pe aceeași linie interdisciplinară se pot astfel trasa corelații cu domeniul psihologiei, ori în contextul studiului nostru o triplă relație: geografie, psihologie și muzică.

Însă în cazul creației populare, influența puternică a mediului natural în procesul creației muzicale se concretizează într-un determinism mai pronunțat, prin viețuirea zilnică și contactul direct a grupurilor umane rurale cu mediul geografic aferent. Compozitorul profesionist selectează relativ conștient anumite elemente ale cadrului natural și exprimă o manieră proprie, dar creatorul amator este impregnat inconștient de mediul geografic, cu precădere rural, în cazul muzicii arhaice, dar și cel urban, spre exemplu noul „folclor global” promovat de mass-media, în forma muzicilor de divertisment (*pop, rock, dance* etc.). De aceea, considerăm oportună aplicarea unor principii din

³⁴ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, București, Editura Muzicală, 1971, p. 94.

geografia umană domeniului etnomuzicologiei, în studiul muzicilor natural-folclorice, dar și în cel al muzicii de divertisment. De aici rezultă a doua dihotomie, cu implicații de geografie umană, și anume contrastul dintre cultura țărănească, cu un anumit determinism de geografie fizică și determinismul muzicii urbane, care emerge mai mult din zona geografiei umane, mai ales prin componenta tehnologică. Miza unei cercetări interdisciplinare ar putea fi demonstrarea unor determinări cât mai precise dintre un anumit climat, tip de relief, tip de așezare și stilul muzical practicat (pe direcția posibilismului, nu a determinismului radical).

Diferența dintre frumosul natural și frumosul estetic este una dintre problemele care trebuie elucidate în acest context, în condițiile în care frumosul natural este un produs al cadrului fizic, iar cel estetic este un produs al interacțiunii omului cu mediul natural. De aici se deduc și anumite limite determinismului geografic în muzică și artă, în general. Momentan putem formula doar anumite ipoteze, dar pe viitor demersul se poate concretiza în date mai precise. Influența mediului ca sursă de inspirație poate fi analizată gradual în cadrul creației muzicale. Dar, în general, nu poate fi negat rolul pregnant al mediului geografic asupra psihologiei umane și al comportamentului muzical.

În plus, dincolo de elementele concrete, mediul încojurător este presărat cu numeroase simboluri potențatoare de creație: simbolul muntelui, al apei, al codrului întunecat, care pot constitui subiecte muzicale etc.

Un argument puternic al determinismului geografic este acela că nu doar folclorul ancestral, ci și muzica contemporană înglobează multe elemente ale cadrului geografic la nivelul elementelor de conținut ale versurilor. Dar despre un determinism fizico-geografic la nivelul elementelor melodice sau ritmice, putem discuta mai ales în cazul muzicii arhaice, deoarece presupune o modelare foarte îndelungată. Astfel, geografia unui teritoriu poate contribui cu explicații suplimentare prin interacțiunea cu etnomuzicologia.

Dualitatea filosofică determinism-liber arbitru este una veche și poate fi gândită și în sfera esteticii muzicale, în cazul de față subliniem oportunitatea unui demers interdisciplinar nou, neabordat încă la nivel național. În context muzicologic, remarcăm demonstrarea faptului că muzica nu este un proces aleatoric sau total subiectiv, ci are implicații profunde care țin de influența perfecțiunii naturii, anterioară oricărei creații umane, precum cele ale cadrului social. Originalitatea artistică, în fond, se poate obține prin transferul unor elemente din alte domenii ale cunoașterii. Spre exemplu, Ludwig van Beethoven poate fi considerat un mare arhitect prin construcțiile formale grandioase, iar Johann Sebastian Bach un matematician abil prin gradul mare de abstractizare din anumite creații etc.

De cealaltă parte, a geografiei, geo-muzica oferă posibilitatea lărgirii domeniului de cercetare a geografiei culturale, a explicării unor alte relații stabilite între indivizii societății. Se lărgeste practic sfera de aplicabilitate a geografiei prin crearea unei subramuri a geografiei culturale,

geografia muzicală, care are în vedere cercetarea compozițiilor muzicale în context spațial. Astfel, maniera de abordare este una de tip genetico-evolutiv, deoarece orice produs antropic suferă metamorfozări aleatoare sau dirijate în urma contactului cu factori de influență naturali sau culturali, alohtoni sau autohtoni. Acești factori ar trebui considerați din perspectiva geografiei muzicale ca fiind drept niște stimuli în creația muzicală.

O altă idee directoare a teoriei noastre provine din domeniul estetic și este cea a rolului *ethos*-ului, ca specific cultural al unei colectivități. Spre exemplu, George Enescu poate fi definit ca genial mai ales prin impregnarea anumitor creații cu *ethos* specific românesc, care include inevitabil și particularitățile geografice ale mediului local, natal, deși dezvoltate savant pe baza unor procedee fundamentate de cultura occidentală. În geografie putem realiza o corelație cu termenul *topos* – unicitatea locului în raport cu infinitatea spațiului.

Peisajul se poate defini și ca matrice culturală și este fascinant nu doar în studiul geografic, ci și în interpretări mai subtile, care includ și sfera artistică. Din punct de vedere geografic, muzica reflectă latura afectivă și estetică a spațiului geografic natural și cultural, fiind purtătoarea simbolică a locurilor în care ia naștere, evoluează, migrează (difuzie), se transformă (infuzie culturală, metamorfozează) sau se pierde în decursul timpului.

Peisajul va rămâne mereu o sursă predilectă de inspirație, și nu doar cel de tip natural. De exemplu, într-un interviu³⁵, compozitorul modern John Cage își exprima satisfacția în a asculta de la fereastra apartamentului său sonoritatea traficului urban, exprimând în contextul muzicii experimentale rolul redării unui mediu ambiant specific lumii contemporane. Compozitorul american nu este interesat doar de sunet în sine, ci și de obiectele sonore care definesc spațiul (așadar presupusul său indeterminism este totuși determinat de mediul ambiant). Desigur, muzica modernă nu este afiliată doar spațiului sonor urban. De exemplu, compozitorul modern francez Olivier Messiaen compune o lucrare intitulată *Catalogul păsărilor* (1956-1958), care evocă importanța ambianței naturale în inspirația unei muzici savante ce îmbină tehnici tonale, modale, atonale și chiar seriale. Dar și în cazul acesta, speciile de păsări aparțin unui anumit areal geografic, pe care îl reprezintă. Pe această direcție pot fi teoretic „catalogate” din punct de vedere componistic și alte elemente naturale, transpuneri sistematizate ale elementelor sonore naturale din diferite regiuni în limbajul muzical academic. Rezultă, astfel, în contextul interdisciplinar studiat de noi o triadă: **muzică-identitate-loc**. Așadar, chiar aleatorismul muzical se pare că nu este total indeterminat, deși compozitorul pierde controlul asupra semanticii muzicale, totuși se fixează cadrul, care poate să facă referiri la identitatea teritorială.

³⁵ Intervi cu John Cage, *About silence*, <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>

Același aspect evocat de J. Cage este dezvoltat, mai târziu, în gândirea compozitorului român Dan Dediú, în studiul intitulat *Arta de a asculta troleibuzul sau percepția muzicii contemporane*³⁶, unde se problematizează rolul *environment*-ului urban, care brodează evenimente sonore inedite, de la sunete bine determinate, la texturi foarte complexe. Extrapolând această idee a lui Dan Dediú, vom folosi afirmația sa: „învățămintele ce se pot trage de aici pot folosi, în primul rând, reeducării percepției noastre auditive, în sensul cerut de fenomenul muzical contemporan”³⁷. A asculta muzica relaționând-o cu teritoriul pe care îl locuim, sau pe care l-au locuit compozitorii poate fi o modalitate utilă de a elimina anumite prejudecăți muzicale. Pe când, în termeni geografici, muzica trebuie considerată ca fiind acea activitate antropică, care are rolul de a reflecta identitatea socio-spațială a unui sistem teritorial: local, regional sau global.

Orice creație muzicală este unică, la fel cum orice loc geografic este unic în timp și spațiu. De aceea, la nivel național se constată o bună diferențiere în ceea ce privește stilurile muzicale folclorice țărănești. Până în prezent s-a realizat de către etnomuzicologi o bună regionare a stilurilor folclorice pe zone, descoperindu-se asemănări sau deosebiri în: structuri cadențiale, maniere de ornamentare, tipare de versificație, tipuri de emisie. Se atinge dilema dacă în contextul globalizării va fi perturbată identitatea culturală a comunității, fenomenul globalizării fiind una dintre preocupările principale ale geografiei umane și culturale contemporane.

Muzica academică a secolelor XIX și XX a fost fie una a atitudinii naționaliste, prin adoptarea unor paradigme folclorice, mai ales în secolul XX, când se adoptă maniera total neutră, radicalizată; subliniem cu precădere serialismul și metodele structuraliste, care au dus la extrem indeterminismul geografic – dacă ne raportăm la cazul temei de față. Matematizarea muzicii, presupune eliminarea referențelor tradiționale, îndepărtarea muzicii de datele naturale. Totuși, această direcție nu a rezistat prea mult și s-a revenit la alte forme de universalizare, bazate cel puțin pe datele fizico-acustice, precum rezonanța naturală (muzica spectrală).

Pe plan național, determinismul geografic este exprimat indirect de gândirea filosofului Lucian Blaga. Deși sistemul său filosofic, care definește *spațiul mioritic*, include și determinări temporale sau de altă natură (psihanalitică, de exemplu), este important pentru studiul de față să evidențiem componenta spațială, geografică. Stela Manolescu, sistematizează, astfel, determinismul spațial de tip blagian: „o comunitate care locuiește, din timpuri străvechi, într-un anumit areal geografic, reflectă, în inconștientul său colectiv, anumite caracteristici topografice ale arealului respectiv, precum și caracteristici sociale și religioase, de ordin istoric tradițional, ale comunității respective. În acest mod ia naștere un areal geocultural care înglobează, în inconștientul colectiv al

³⁶ Dan Dediú, *Radicalizare și guerrilla – Teorii, ipoteze și proiecții muzicale*, București, Editura Muzicală, 2004, pp. 145-155.

³⁷ *Ibidem*, p. 150.

comunității respective, nu numai caracteristicile geografice și de mediu, ci și tradițiile. **Arealul geocultural este numit de Blaga Matrice stilistică [s.n.]**³⁸.

Mai mult decât atât, Blaga definește spațiul românesc pornind chiar de la cântul doinit: „Doina posedă, ca fundal... plaiul. Plaiul, adică spațiul cu anume posibilități ritmice: un plan limitat, înalt, scurs în vale, cu zare închisă, și dincolo de zare iarăși pieptiș vale la infinit... Doina și balada noastră au rezonanța specifică infinitului ondulat... Sufletul românesc, care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers, care-i aparține și-l diferențiază. Mersul acesta e un ritmic suiș și coborâș”³⁹.

Totuși, chiar dacă discutăm despre inspirația muzicală din cadrul naturii, credem că nu trebuie exagerat rolul factorilor externi, deoarece dincolo de matricea inconștientului colectiv se manifestă conștientul creatorului. După cum spune muzicianul Octavian Nemescu: „compozitorul nu mai caută să modeleze și să imite natura (reperând, astfel, structura muzicală la structuri metamuzicale), ci să creeze un obiect sonor inedit, capabil să o concureze și să o îmbogățească, care să fie apt, prin el însuși, să provoace o reacție și o semnificație receptorilor umani”⁴⁰. Există aici și un fenomen de desacralizare treptată a muzicii, care poate fi abordat din perspectivă interdisciplinară cu teologia, îndepărtarea de natură poate însemna și depărtarea sacrului.

3. Studiul de caz: *bătrâneasca* – un stil muzical arhaic din nordul României. Posibile condiționări geografice

Lumea postmodernă se dezvoltă într-o contradictorie unificare și destrămare concomitentă, de aceea perspectiva unei nivelări culturale globale este încă îndepărtată. Dincolo de aparenta uniformizare, comportamentele muzicale rămân diversificate, performanțele tehnice și economice inegale. Identitățile artei sonore renasc într-o manieră pasională, modelele trecutului încă seduc mulțimi considerabile.

Nu întâmplător ne îndreptăm atenția asupra unui stil muzical românesc arhaic, numit de practicanții folclorici, dar și de cercetători stilul *bătrâneasca*, un stil muzical reprezentativ pentru o zonă restrânsă (Depresiunea Rădăuților), dar cu o vitalitate puternică. Astfel, am ancorat asocierea geo-muzicală în contextul etnomuzicologiei, pentru a schița o nouă posibilitate de cercetare în domeniu.

În cazul raporturilor care se stabilesc între individ-societate-mediul geografic, se conturează o serie de relații socio-spațiale, care pun în evidență îndeosebi relațiile dintre habitatul uman și mediul geografic aferent. Pentru exemplificare, aducem în discuție relațiile dintre comunitatea arhaică din ținutul Rădăuților cu mediul geografic specific acestei zone. Astfel, aici oamenii și-au

³⁸ Stela Manolescu, *Matricea stilistică și spațiul mioritic*, în revista *Noema*, București, vol. IV, nr. 1, 2005, p. 131.

³⁹ Lucian Blaga, *apud* Stela Manolescu, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰ Octavian Nemescu, *op. cit.*, p. 147.

definit în timp o serie de tradiții și obiceiuri (inclusiv muzicale), care evidențiază relațiile stabilite între indivizii unei societăți, însă aceste relații se desfășoară în cuprinsul unui mediu geografic, fiind direct sau indirect influențați de particularitățile acestuia.

3.1. Descrierea geografico-muzicologică a zonei de studiu

A. Cadrul geografic

Din punct de vedere administrativ-teritorial, stilul *bătrâneasca* este situat în nordul României, respectiv în nordul județului Suceava, prezentând ramificații și către sudul Bucovinei de Nord, astăzi pe teritoriul Ucrainei. În schimb, din punct de vedere fizico-geografic, așezarea geografică a acestui stil muzical reliefează câteva aspecte interesante, care merită a fi amintite. În primul rând, desfășurarea în cadrul a trei subunități fizico-geografice distincte ale României (aria Obcinelor Bucovinei, aria Depresiunii Rădăuților și Podișul Dragomirnei). În al doilea rând, desfășurarea predominantă în cadrul celei mai nordice și celei mai vechi unități depresionare din estul Carpaților Orientali (de pe teritoriul României)⁴¹. În al treilea rând, nucleul stilului *bătrâneasca* prezintă maxima desfășurare în partea superioară a sectorului median al râului Suceava, de la Straja la Frătăuții Noi, respectiv Frătăuții Vechi (fig. 1).



Fig. 1. Așezarea geografică a stilului folcloric *bătrâneasca*

Particularitatea care reiese din analiza așezării geografice se rezumă la faptul că acest stil muzical prezintă o frecvență mai ridicată în zona Depresiunii Rădăuților, străveche vatră de locuire, alimentată cu energie de către râul Suceava, care scăpat din strânsorile carpatice, a modelat acest teritoriu, a conferit suportul favorabil pentru creionarea unei matrici culturale.

⁴¹ Corneliu Iașu, *Depresiunea Rădăuților – Studiu de geografie umană*, Iași, Editura Corson, 2002, p. 47.

Suprapus celor trei subunități fizico-geografice ale României, stilul *bătrâneasca* îmbină armonios „haina geografică” a țărmului bucovinean. Relieful este ușor vălurit, fără abrupturi impunătoare, sub forma unor culmi domoale și prelungi, în cazul obcinelor. Clima este rece și umedă, ca urmare a influențelor scandinavo-baltice, în timp ce covorul vegetal, care a dat și denumirea acestui ținut geografic (Bucovina) este puternic mozaicat de pitorescul așezărilor umane și al terenurilor agricole care oglindesc ocupațiile de bază ale locuitorilor.

Stilul *bătrâneasca* face parte din așa-numitele regiuni culturale autohtone ale României. Individualizarea interacțiunii dintre om și natură în cuprinsul Depresiunii Rădăușilor și a regiunilor înconjurătoare a dat naștere unui stil muzical unic, ca urmare a peisajelor pitorești și a spiritului conservator al ființei umane din aceste locuri, fapt ilustrat foarte sugestiv și sintetic în următoarea frază: „Situat ca un avanpost al Carpaților, acest «bazin demografic» a împletit într-un mod fericit repezișurile montane cu netezimea monotonă a plaiurilor transformându-le într-o chintesență cu o filosofie aparte”⁴².

Stilul *bătrâneasca* prezintă o sinteză a congruenței factorilor istorici (identitari) – factorilor culturali (tradiții și obiceiuri) – factori geografici (spațiali). Stilul este asimilat cu precădere în zona Bucovinei, dar practicarea acestuia se desfășoară într-un cadru geografic relativ restrâns și bine delimitat. Așadar, în contextul geografiei muzicale trebuie utilizate metode de cercetare care vizează legătura unui stil muzical cu originea și nu se pune problema difuziei acestui stil spre alte zone culturale.

Valea Sucevei a devenit în cazul de față un liant al grupărilor etnofolclorice, favorizând transferul și tranziția în timp și spațiu a unui stil muzical unic. Cursul unui râu poate constitui un element principal al delimitării stilistice în folclorul muzical românesc. Așadar, rețeaua hidrografică a permis accesul și transferul în timp a stilului muzical cercetat, întrucât principalele căi de comunicație urmau întocmai cursul râului. În acest mod, poate fi explicată aria de răspândire a stilului *bătrâneasca* din zona cu nucleul în satele: Straja, Vicov, Bilca, Gălănești, Horodnic, Frătăuți.

B. Analiza structurală a stilului muzical-folcloric de la poalele Obcinelor Bucovinei. Posibile influențe ale mediului geografic de tranziție între planeitatea depresionară și culmile montane

Așa cum au remarcat principalii cercetători ai acestui idiom muzical, Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, stilul folcloric *bătrâneasca* este bine conturat, cu o mare vitalitate și intensitate, demonstrând preferința colectivității, chiar în contemporaneitate, pentru structuri muzicale foarte vechi⁴³. Simplitatea și concizia structurală sunt trăsături esențiale ale stilului *bătrâneasca*. Cea mai veche unitate depresionară din Carpații Orientali este și conservatoarea unui stil muzical deosebit de

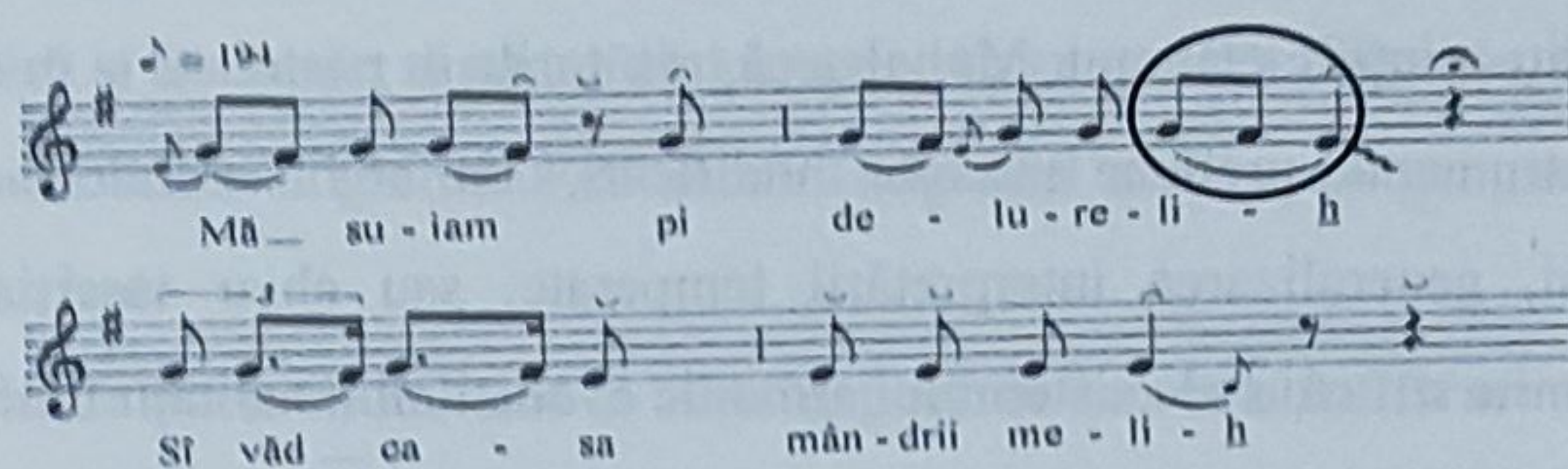
⁴² Corneliu Iașu, *op. cit.*, p. 25.

⁴³ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Stilul muzical din ținutul Rădăușilor – studiu monografic*, Suceava, Editura Mușatinii, 2013.

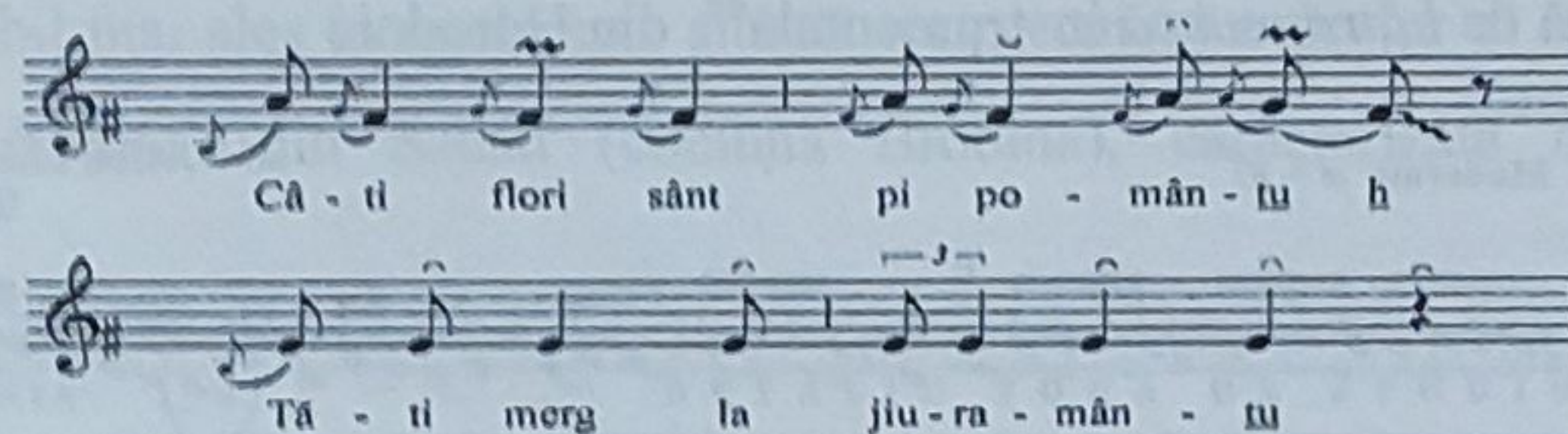
arhaic. Modalismul specific stilului din zona cercetată este bazat pe sisteme intonaționale în formele arhaice ale structurilor oligocordice (tricordie și tetracordie), uneori cu extensii pentacordice, mai rar hexacordice, așadar moduri infraoctaviante. Structura modală prepentatonică conduce la modelarea unui ambitus restrâns, caracterul vocal este silabic cu ornamentarea discretă, iar cadențele sunt realizate obsesiv la treapta I a modului. Configurațiile sonore sunt permanente repetiții variaționale ale unui tronson descendent. Așadar, putem afirma că arhetipul de pantă descendentă (*katabasis*) și arhetipurile numerice 3, 4, 5 domină în mod evident stilistica vocală a genului *bătrânească*, dovedindu-i caracterul arhaic, primar. Compozitorul și muzicologul Corneliu Dan Georgescu afirmă că „analiza simbolică mobilizează în special câteva numere, primele din șirul numerelor naturale, singurele ce par să aibă o personalitate pregnantă”⁴⁴. Câteva exemple, extrase din studiul *Stilul muzical din ținutul Rădăușilor*⁴⁵, pot evidenția acest aspect:

Ex. 1 variante de *Bătrânească* arhaică

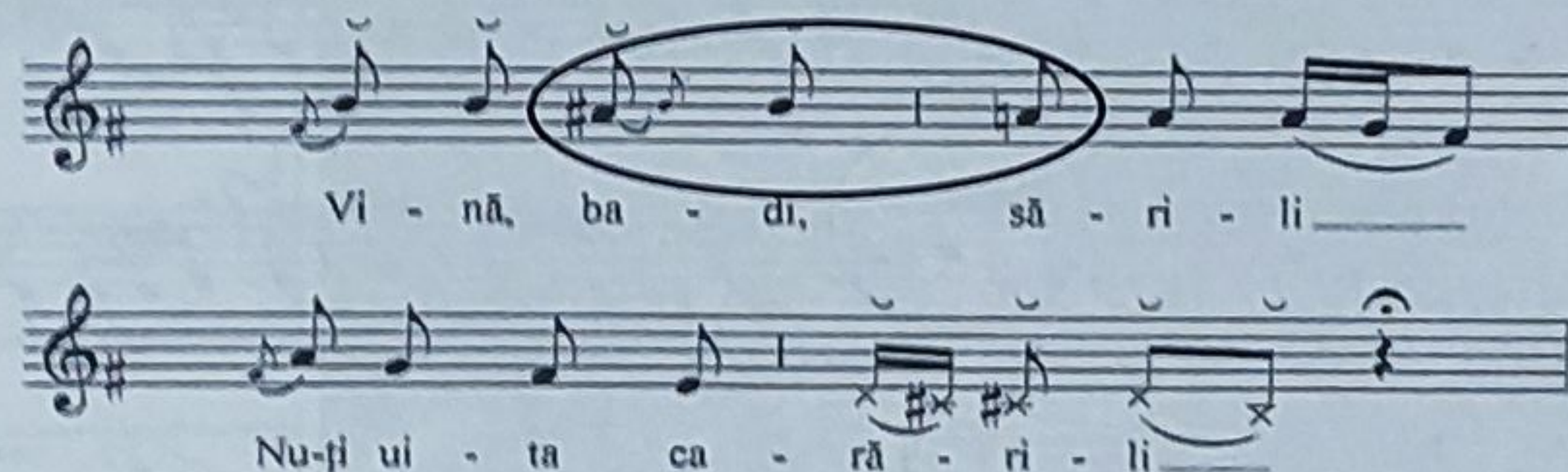
A – tricordie hemitonice



B – tetracordie simetrică (tip doric)



C – pentacordie cu tr. a IV-a mobilă (formulă cromatică întoarsă)



Sub aspect ritmic se impune piricul (dipiric), dar mai ales arhetipul iambic (stilul este reprezentat și în cântecul de leagăn, unde iambul este o formulă ritmică fundamentală). Sub aspectul formei subliniem cu precădere forma de tip improvizatoric, ca rezultat a variaționalului de tip folcloric. Prin concizia structurilor, dar și prin libertatea (micro)variațională, acest stil devine

⁴⁴ Corneliu Dan Georgescu, *Studiul arhetipurilor muzicale (I). Simbolistica numerelor*, în *Studii de muzicologie*, București, Editura Muzicală, vol. XX, 1987, p. 70.

⁴⁵ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *op. cit.*

flexibil, de aceea cercetătorii afirmă că se adaptează tuturor genurilor folclorice ale zonei, cu excepția colindului⁴⁶, adică apare în: doină, cântecul propriu-zis, cântecul de joc, bocetul, cântecul ceremonialului nupțial. Astfel, stratul arhaic al muzicii din depresiunea Rădăuți s-a configurat într-o manieră **monolit**. După cum afirmă F. Bucescu și V. Bârleanu: „variantele par a se naște dintr-o «melodie unică» în cadrul căreia interpreții creează mereu alte modele, ajungându-se astfel la conturarea unui climat intonațional unitar”⁴⁷. Prin urmare, un alt argument solid al vechimii incontestabile a acestui stil este funcția multiplă a unui singur model melodic. Antropologia confirmă că societățile arhaice erau foarte unitare sub forma conștiinței mult mai puternice a *eu-lui* colectiv, în raport cu epocile moderne marcate tot mai mult de pluralitate și individualizare. Prin urmare, cei care trăiau în acea matrice tradițională nu puneau accentul pe invenția unui nou stil, ci pe valorificarea unui singur în contexte multiple.

Dincolo de istoricul necunoscut al acestui stil în perioada sa arhaică sau posibile influențe primite de la alte culturi, este posibil ca spațiul geografic să dețină un rol important, care încă nu a fost supus unui studiu științific elaborat. Mai ales că trasăturile se păstrează și în contemporaneitate, chiar dacă stilul instrumental produce anumite modificări, cum ar fi: extinderea scărilor muzicale, grăbirea tempo-ului, generalizarea interpretării temperate, sau chiar inserția stilului melodic *bătrânească* în anumite structuri ale sistemului armonic evoluat, al tonalității funcționale (generează apariția sensibilei), însă fără a-i anula *ethos-ul*.

Ex. 2 variantă de *bătrânească* instrumentală⁴⁸, din Horodnic



Putem afirma că această evoluție nu alterează stilul, ci îi asigură supraviețuirea, de aceea se poate deschide o altă formă de cercetare folclorică, nu cea tradițională a culegerii de melodii țărănești pure. Din moment ce satul natural a dispărut, culegerea de la informatori raspozi nu mai

⁴⁶ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁸ Extras din Constantin Irimia, *Melodia jocului popular tradițional din Bucovina*, Suceava, Editura Mușatinii, 2006, p. 104.

poate fi la fel de relevantă, ci mai fructuoasă poate fi aplecarea spre muzica practică de lăutari, singurii care păstrează și difuzează stilurile folclorice colectivității, menținând cel puțin funcția de joc.

Stilul rămâne, în mod natural, în matca melodiilor de joc (dansul de horă), destinate unor scopuri de divertisment. Formele arhaice ceremoniale (de ex. *bocetul*) au dispărut, deși sunt uneori reproduse în forma conservată artificial a spectacolelor folclorice. Dansurile de *bătrânească* sunt un exemplu de evoluție a cântecului doinit sau cântecului propriu-zis spre melodie de joc.

Trebuie subliniat că ponderea mare a scărilor pentacordice cu un bimodalism orizontal de tip doric-cromatic 1 și cadența consecventă la treapta I (în stilul *bătrânească* lipsește polymorfismul cadențial specific altor specii folclorice) demonstrează apartenența la stratul arhaic.

Oprindu-ne puțin asupra aspectului evoluției sistemelor sonore în general, la modul universal și, în particular, în folclorul românesc, se revelă o dimensiune interculturală, o toleranță a spiritului nostru în privința influențelor altor culturi, fie ale regiunii românești, fie popoare străine învecinate. În această privință geografia umană poate avea o anumită contribuție. Receptivitatea interculturală poate fi și un aspect discutat din perspectiva geografiei culturale, mai ales în contextul actual al amestecului cultural global. Fenomenul migrației studiat de geografie are relevanță în difuzia unui stil muzical.

Un exemplu de interculturalitate în zona expusă de noi este **infiltrarea unor trăsături de bătrânească în stilului huțulca**, aparținând populației de etnie huțulă din zona montană. Acest fenomen, fiind vizibil mai ales în unele sate situate tot pe cursul superior al râului Suceava, ca de exemplu această *Huțulcă* din Sadău (comuna Brodina), caracterizată de aceeași manieră pentacordică.

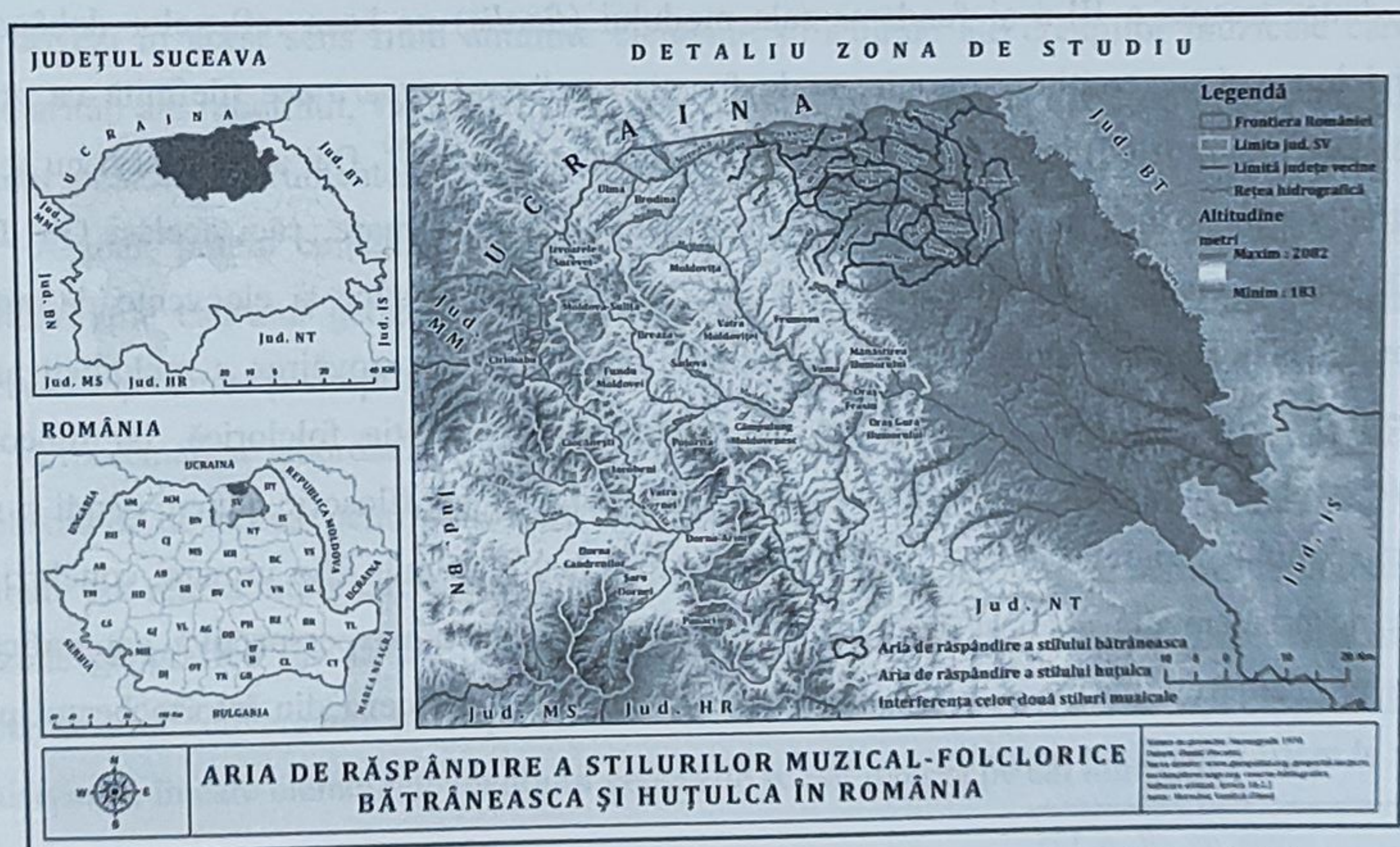


Fig. 2 Interferențe teritoriale *bătrânească* – *huțulca* pe teritoriul României

Specificul ei constă în **oscilația terței**, absentă în variantele de *bătrânească*. Ne putem întreba dacă nu cumva **oscilația culme-vale** din cadrul zonei montane unde trăiesc huțulii, se transpune într-o oscilație terțială de tip major-minor? Stilul *bătrâneasca*, dezvoltat în planeitatea depresionară exclude contraste de acest tip (există doar oscilația cvartei), în timp ce maniera din denivelările zonei montane le evidențiază în numeroase exemple.

Ex. 3 variantă de *hupulcă*⁴⁹, din Sadău

Inf. VASILE BĂDILĂ
Horodnic de Jos

Allegretto ♩ = 96

Structura sonoră:

A și B C

Deși contextul modal nu ne permite să anexăm simplist acest fenomen dualismului major-minor, deoarece, așa cum afirmă muzicologul Gheorghe Duțică: „eroarea constă în evaluarea relației dintre treapta a III-a și fundamentală modului (*finalis*) pe baza reflexelor dobândite în (prea)îndelungatul «exercițiu» armonic, unde funcția *mediantei superioare* (definită ca «treaptă modală» în teoria muzicii) joacă rolul de «moderator» major-minor»⁵⁰. Dar acest aspect nu se poate totuși traduce într-o neutralizare modală a binomului terță mică-mare, căci același Gh. Duțică observă: „însuși George Enescu ne-a oferit una din cele mai plastice și elocvente definiții ale dualismului major-minor, atunci când se referea la acea stare de «șovăire» a melodicii arhaice românești»⁵¹. Mai mult, la Enescu sursa de inspirație este tradiția folclorică, iar dincolo de evidentele conexiuni cu o anumită indecizie la nivel psihologic sau filosofic, putem gândi și relații cu sfera spațiului geografic în care folclorul ancestral a fost plăsmuit. Prin urmare, concluziile pe care le desprindem din analiza etnomuzicologică, corelate cu noua perspectivă geografică pot elucidă probleme ale muzicii savante de extracție folclorică, câte ceva din întortocheatul proces creator al marilor genii ale muzicii.

⁴⁹ Constantin Irimia, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁰ Gheorghe Duțică, *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004, p. 174.

⁵¹ *Ibidem*, p. 177.

În ce măsură presupunerile de genul relației relief oscilant – variabilitate a treptelor sunt metafore sau realități științifice ca influență a cadrului geografic asupra psihicului uman creator nu putem ști cu certitudine încă, dar cu siguranță merită studiate interdisciplinar.

Concluzii

Diversitatea culturală a lumii contemporane, favorizată de un real progres al cunoașterii teoretice și practice, necesită studii aprofundate, corelative, pentru a descifra mecanismele evoluției și reconfigurărilor socio-culturale. Muzica este un produs complex al activității antropice, însă nu trebuie privită doar prin prisma creatorului său, deoarece rădăcinile sale sunt bine ancorate în contextul geografic, socio-economic, politic și cultural al societății.

Prezentul studiu a adus în discuție o perspectivă de abordare interdisciplinară, care a pus față în față două domenii aparent incompatibile, dar, în fapt, situate într-un posibil raport determinist. Cadrul conceptual-metodologic din sfera geografiei s-a evidențiat prin selectarea și aplicarea unor principii și metode de studiu aferente unor ramuri și subramuri relevante, cum ar fi geografia umană cu subramurile: geografia socială, geografia culturală, etnogeografia. Aceste domenii ale cunoașterii au fost selectate în acord cu tematica studiată, deoarece reprezintă ramificații ale științelor geografice care abordează interacțiunile dintre un anumit aspect social, cultural sau etnic, cu mediul geografic în care se desfășoară. Astfel, inevitabil am avut în vedere analiza a două concepții bine definite în evoluția cunoașterii geografice, și anume determinismul geografic și determinismul cultural (posibilism), respectiv potențialele influențe asupra muzicologiei.

Analiza stilului muzical *bătrâneasca* a evidențiat numeroase legături cu mediul geografic local, dovezi în acest sens fiind anumite elemente structurale ale creațiilor muzicale care redau particularități ale reliefului, vegetației și apelor, pe de o parte sau, la nivel timbral, materialele din care sunt alcătuite instrumentele muzicale (lemn, piei de animale etc.).

Așadar, putem concluziona că stilul *bătrâneasca* este un stil muzical profund legat de particularitățile cadrului geografic care îl înconjoară și de aria culturală în care a reușit să își conserve limpezimea și simplitatea artistică.

Problematica abordată este una dificilă, domeniul de referință este unul de mare complexitate, de aceea pentru moment am reușit să formulăm un studiu preliminar. Analize ulterioare pot releva multe alte aspecte muzicologice sau etnomuzicologice pertinente, referitoare la alte zone geografice sau la alte problematici din aceeași sferă. Momentan considerăm că toate cercetările sunt convergente principiului că muzica este un cadru de interferență cu grad de mare permisivitate, în care elementele mediului geografic se pot integra pe căi multiple.

BIBLIOGRAFIE

- ATTALI, Jacques – *Noise: the political economy of music*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985
- BELL, Thomas – *Music and Sound, Geography and*, în *Encyclopedia of Geography*, SAGE Knowledge, 2010
- BENTOIU, Pascal – *Imagine și sens*, București, Editura Muzicală, 1971
- BUCESCU, Florin, Viorel BÂRLEANU – *Stilul muzical din ținutul Rădăuților – studiu monografic*, Suceava, Editura Mușatinii, 2013
- CAGE, John – *Silence: Lectures and writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961
- CARNEY, George Ortwin – *Music Geography*, în *Journal of Cultural Geography* 18 (1), 1998
- CARNEY, George Ortwin – *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 86 (4), 1996
- CONNELL, John, Chris GIBSON – *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2003
- DEDIU, Dan – *Radicalizare și guerrilla. Teorii, ipoteze și proiecții muzicale*, București, Editura Muzicală, 2004
- DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004
- GEORGESCU, Corneliu Dan – *Studiul arhetipurilor muzicale (I). Simbolistica numerelor*, București, în *Studii de muzicologie*, vol. XX, București, Editura Muzicală, 1987
- IAȚU, Corneliu – *Depresiunea Rădăuților – Studiu de geografie umană*, Iași, Editura Corson, 2002
- IORGULESCU, Adrian – *Timpul muzical. Materie și metaforă*, București, Editura Muzicală, 1988
- IRIMIA, Constantin – *Melodia jocului popular tradițional din Bucovina*, Suceava, Editura Mușatinii, 2006
- KOSTELANETZ, Richard – *Conversing with Cage*, New York, Limelight, 1987
- LEYSHON, Andrew, David MATLESS, George REVILL – *The Place of Music*, New York and London, Guilford Press, 1998
- KEARNEY Daithí – *Listening for geography: the relationship between music and geography*, Dundalk Institute of Technology, Collection Centre for Creative Arts, Media & Music, vol. 25, 2010
- NASH, Peter Hugh – *Music Regions and Regional Music*, Secunderabad, Deccan Geographical Society, 1968
- NASH, Peter Hugh, George O. CARNEY – *The Seven Themes of Music Geography*, în *The Canadian Geographer*, 40 (1), Ontario, 1996
- NEMESCU, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, Editura Muzicală, 1983

- PEET, Richard – *Modern Geographical Thought*, Chichester, Wiley-Blackwell, 1998
- PURDY, Britnae A. – *Here and Nowhere, A Critical Analysis of Geomusicology*, Fairfax, în *Journal of Mason Graduate Research*, vol. 2, no. 2, 2015
- RATZEL, Friedrich – *Anthropogeographie*, Stuttgart, 1882 (vol. 1), 1891 (vol. 2)
- RYCROFT, Simon – *Global Undergrounds: The Cultural Politics of Sound and Light in Los Angeles 1965-1975*, în A. Leyshon et al., *The Place of Music*, New York, Guilford Press, 1998
- SAUER, Carl Ortwin – *The Morphology of Landscape*, în *Geography 2*, California, University of California Publications, 1925
- SCHEIBLING, Jacques – *Qu'est-ce que la géographie?*, Paris, 2^e Édition revue et augmentée, Hachette Education, 2015
- STRAIT, John – *Experiencing Blues at the Crossroads: A Place-Based Method for Teaching the Geography of Blues Culture*, în *Journal of Geography*, 111 (5), Houston, 2012
- VASILIU, Alex – *Jazzul – un spațiu al interferențelor*, în *Estetica – un alt fel de manual*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2007
- *** *The Dictionary of Human Geography*, ediția a IV-a, Cambridge, Blackwell Publishing, 2000
- *** *Dicționarul folcloriștilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979

WEBOGRAFIE

- GUIU, Claire – *Géographie et musiques: quelles perspectives?*, Paris, vol. 5 (1), 2006, <http://journals.openedition.org/volume/670>
- Interviu cu John Cage*, <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y>
- HALL, Lucinda – A short definition for cultural geography, în *Dartmouth Library* – https://researchguides.dartmouth.edu/human_geography/cultural
- BANSAL, Taruna – *Possibilism in Geography*, http://epgp.inflibnet.ac.in/epgpdata/uploads/epgp_content/S000017GE/P001784/M025345/ET/1512624718Possibilism.pdf

Baza de date cartografică

- <http://www.geo-spatial.org/>
- <https://earthexplorer.usgs.gov/>
- <http://geoportal.ancpi.ro/>

REFLECȚII ASUPRA GENULUI MUZICAL SACRU ÎN CREAȚIA LUI GHEORGHE DIMA

Profesor dr. Ágnes Orbán

Colegiul de Muzică *Sigismund Toduță*, Cluj-Napoca

Abstract: Dima carried out his professional activity in three parallel directions: creation, interpretation, education. He intended to guide both professional and amateur musicians, and for this he needed first of all appropriate musical creations, considering the choral song as being the most suitable means for this purpose. Dima seeks to exhaust the various possibilities the coral song could offer, starting with simple songs on two, three and four voices, continuing with male and mixed choirs or solo songs with piano accompaniment or various instrumental ensembles, in which the choir intertwines with the soloist and the orchestra. Due to the work he has done and the functions he has accomplished, we can find among his compositions both religious songs, and those of a lay character, belonging to one of the composer's three specific working aspects: original, processing or harmonizing work. On the sidelines of Dima's religious works, it was rightly said that for the first time in the history of Romanian music, the church music received a special artistic form, the monody making room for the polyphonic choir. The preference for approaching religious creations is explained on the one hand by the lack of a characteristic repertoire in this field and on the other by the desire to create own religious music according to the models of the classics and by making the old church songs polyphonic. Most of his religious works were put on stage being conducted by the composer himself. When in contact with Dima's work, it is necessary to take into account the organic connection between creation and the problematic of the respective age.

Keywords: Dima, religious music, Romanian music, coral music, polyphony, romanticism.

S-a vorbit și s-a scris relativ mult despre activitatea artistică a lui Gheorghe Dima, vizând fiecare latură a personalității sale: educative, interpretative, creatoare. Chiar în timpul vieții sale au apărut numeroase articole, atât în presa locală, cât și în cea internațională, iar după încetarea sa din viață „portertul Dima” a fost multă vreme subiectul principal în scrierile autorilor de specialitate. În pofida greutăților întâmpinate în adunarea unui material competent, s-au realizat chiar unele monografii ale compozitorului¹, mai mult sau mai puțin exhaustive. Iată cum este definit spectrul larg al activității compozitorului într-unul dintre acestea:

„Personalitatea complexă a lui George Dima, ca muzician și om de cultură, se reliefează în multiplele aspecte ale activității sale, dovedind pricepere și competență în tot ceea ce întreprinde: cântăreț de operă și de lieduri, dirijor de cor și de orchestră, pianist, profesor de cânt, de pian, de

¹ A se vedea în acest sens lucrările lui A. P. Bănuț, Ana Voileanu-Nicoară, Constantin Zamfir.

muzică vocală în școlile medii, compozitor, îndrumător și animator al vieții artistice muzicale din Transilvania, funcționând uneori și ca președinte al reuniunilor corale românești din Sibiu și Brașov, traducător în versuri, ca și în proză, de opere muzicale străine în limba română, îngrijitor de ediții a lucrărilor sale.”²

Dima și-a desfășurat activitatea profesională în trei direcții paralele: creație, interpretare, educație. El și-a propus să îndrume atât muzicienii profesioniști, cât și pe cei amatori, iar pentru acest lucru avea nevoie, în primul rând, de creații muzicale corespunzătoare. Astfel, creativitatea sa a fost pusă în slujba instrucției-educației, iar pentru acest scop cel mai potrivit mijloc s-a dovedit a fi cântul coral. Îmbrățișând muzica vocală ca mijloc de exprimare artistică, el caută să epuizeze variatele posibilități pe care le putea oferi aceasta, începând cu cântece simple pe două, trei și patru voci, continuând cu coruri bărbătești și mixte sau cântece solistice cu acompaniament de pian sau diverse ansambluri instrumentale, pentru a ajunge la ansambluri în care corul se împletește cu cântul solistic și cu orchestra. Datorită activității pe care a desfășurat-o și funcțiilor pe care le-a îndeplinit, printre compozițiile sale întâlnim, în egală măsură, cântece cu caracter religios, precum și cele cu caracter laic, aparținând uneia dintre cele trei ipostaze specifice de lucru ale compozitorului: fie lucrare originală, fie prelucrare, fie armonizare. În momentul oricărui contact cu opera lui Dima trebuie avută în vedere legătura organică între creație și problematica epocii respective³.

În acest sens prezentăm câteva „portrete Dima” realizate de diverși autori, portrete care să ne dezvăluie cât mai autentic ceea ce a însemnat și ceea ce înseamnă și astăzi în muzica românească numele lui **Gheorghe Dima**:

„Luând parte la viața ce pulsa în familiile românești, ascultând cântecele păstrate ca neprețuite bunuri strămoșești, înțelegând și simțind de timpuriu apăsările și năzuințele poporului din care făcea parte, micul Dima și-a acordat de la început inima cu aceea a colectivității românești... Atracția și dragostea față de natură au rămas definitiv ancorate în sufletul viitorului muzician. Înclinarea spre frumosul din natură s-a răsfrânt și în creația artistului. Armonia, melodicitatea și ritmicitatea fenomenelor naturale au avut ecou în opera lui Dima, muzica lui a posedat toate aceste elemente primordiale unei înfăptuiri artistice.”⁴

„G. Dima este exponentul cel mai reprezentativ al școlii naționale românești din generația fondatorilor muzicii culte prin: măiestria înaltă a lucrărilor, care reprezintă un pas înainte în creația

² Constantin Zamfir, *George Dima – muzician și om de cultură*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 233.

³ Activitatea muzicală a lui Dima poate fi încadrată în contextul vieții sociale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

⁴ Dr. Isidor Weinberg, *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 151.

muzicală autohtonă; prin drumurile noi ce le-a deschis muzicii românești, prodigioasa activitate educativă artistică și organizatorică a vieții muzicale românești de peste patru decenii.”⁵

„Plecând de la un principiu de pedagogie sănătoasă, el începe să armonizeze cântece populare, apoi treptat se ridică, printr-o alegere personală, uneori magistrală, până la muzica clasică. Compozițiile sale sunt perfecte ca formă, cu un ritm agreabil și o armonie variată, în care se găsesc anumite trăsături ale tuturor marilor maeștri, de la Palestrina până la Reinecke. Și cu toate acestea, cu tot internaționalismul uneori voit al artei sale, rămâne mereu original. Pentru acest fapt, în ochii străinului și mai ales în Germania este considerat ca român.”⁶

„Muzician de o personalitate multilaterală, G. Dima sintetizează în gândirea și activitatea sa valențele artei muzicale europene și autohtone, valorificând istoric și structural componentele renascentiste și iluministe ale acestora în cadrul dualismului fertil realist-romantic al secolului XIX, prevalând în special valorile romantismului. Ancorarea de către George Dima în tradițiile romantismului a activității sale de ctitor al noii vieți muzicale românești pare cu totul îndreptățită, căci tocmai romantismul revoluționar al secolului XIX a stat la baza salvagardării și materializării idealurilor nobile, umane și progresiste în lupta popoarelor asuprite din Europa anilor 1900.”⁷

Pe marginea lucrărilor sacre ale lui Dima s-a spus, pe bună dreptate, că pentru prima dată în istoria muzicii românești, muzica bisericească „îmbracă forme artistice consacrate”⁸, monodia făcând loc cântului coral polifonic. Preferința către abordarea creațiilor religioase se explică, pe de o parte, prin lipsa unui repertoriu caracteristic în acest domeniu iar, pe de altă, parte prin dorința de a crea o muzică religioasă proprie după modelele clasicilor și polifonizarea vechilor melodii bisericești. „Să ascultăm deci glasul timpului și să ne grăbim să zidim o punte peste prăpastia cea mare care este între cultura modernă și între muzica noastră bisericească și astfel vom face primul pas pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru.”⁹ În activitatea lui Dima a ocupat mereu un loc primordial problematica îmbunătățirii artei muzicale a poporului român. „E timpul deci, ca și noi să ne deșteptăm o dată să apreciem însemnătatea lucrului și să ne cugetăm la cultivarea muzicii noastre bisericești, pentru ca astfel biserica noastră să se ridice la acea treaptă, care ea trebuie să o ocupe ca să ne scutească în împrejurările grele în care trăim, de toate atacurile străine și de ispitele timpului modern.”¹⁰

⁵ Cf. Constantin Zamfir, *op. cit.*, pp. 8-9, în Ana Voileanu-Nicoară, *Gheorghe Dima. Viața și opera*, București, ESPLA, 1957, p. 4.

⁶ Cf. Constantin Zamfir, *op. cit.*, p. 174, în suplimentul muzical al revistei *Le Monde*, Bruxelles, iulie, 1911.

⁷ Ștefan Angi, *Permanențe estetice în gândirea și activitatea muzicală a lui George Dima*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 15, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1984, p. 8.

⁸ Ana Voileanu-Nicoară, *Gheorghe Dima. Viața și opera*, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Gheorghe Dima, *Ce să facem în prima linie pentru îmbunătățirea stării muzicale a poporului nostru*, studiu apărut în anuarul 1897-1898 al Seminarului român arhidicezal din Sibiu, în Ana Voileanu-Nicoară, *op. cit.*, p. 195.

¹⁰ Ana Voileanu-Nicoară, *op. cit.*, pp. 191-192.

Limbajul utilizat în toate lucrările sale arată o înclinație către stilul romantic, curent care tocmai ajunsese la deplina sa înflorire în momentul în care compozitorul își făcea studiile muzicale în străinătate. Coloritul romantic și țesutul polifonic, iată ce caracterizează în mare lucrările sale corale religioase. Însă toate aceste elemente însușite sunt subordonate personalității compozitorului. Lucrările religioase au o bază solidă armonică și polifonică romantică, întreșute însă cu elemente specifice românești, ca: inflexiuni melodice modale, împletirea continuă major-minor, preferința către moduri de interpretare antifonică etc. „Sub influența – afirmă Zeno Vancea – individualismului romantic – atenuat de tradiția mendelssohniană – Dima a fost primul compozitor român care a acordat o importanță deosebită reliefării unor trăsături individuale ale limbajului muzical”¹¹.

Lucrările religioase ale lui Dima reprezintă suflul reînnoitor al acestui gen de muzică, care se pare să fi stagnat în ultima perioadă prin: întoarcerea la teme autentice sau imitarea lor, baza armonică clasică, libertatea în tratarea efectivului vocal cu modificări în numărul vocilor reale, alternarea liberă a episoadelor polifonice cu cele omofone sau la unison, căutarea unor efecte de „orchestrație corală” prin opozițiile și îmbinările grupurilor vocale. Pe lângă aceste elemente Dima își păstrează întotdeauna independența stilistică și caută înainte de toate realizarea „frumuseții sonore”.

În muzica religioasă a lui Dima există o legătură între textul literar și modalitatea de conducere a vocilor. Modalitățile de scriitură sunt influențate de text, care dă la rândul său o anumită conducere vocilor. Din această vocalitate se desprinde, datorită relației cu textul, o anumită divizare a unui cântec în elemente constitutive mai lungi, corespunzând anumitor versuri, strofe de text. Forma muzicii este determinată bineînțeles pe lângă numărul de silabe al propozițiilor, în primul rând de semnificația, înțelesul cuvintelor, al frazelor – de aici rezultă sensul retoric muzical. Dima redă puternice sentimente, când de exuberanță jubilantă, când de profundă reculegere. Sensul textelor religioase iese în evidență într-o plastică subliniere melodică și armonică. Rezultatul este o muzică cu mare efect sacru, menită să slujească atât serviciul liturgic, cât și prin mesajul estetic ascuns în substratul retoric al muzicii, prin măiestria realizării muzicale ea își găsește locul și pe podiumul sălilor de concert. De altfel, majoritatea lucrărilor sale religioase au fost prezentate pe scenă chiar sub bagheta compozitorului.

„Muzica românească este încă în fașă și avem astăzi prea puține coruri românești. Cu timpul mă voi îngriji ca din armonioasele noastre cântece să creiem un vast repertoriu...”¹² – menționa G. Dima și, într-adevăr, timpul îi confirmă cuvintele. Și-a îndeplinit făgăduința și a dat la iveală un repertoriu semnificativ de cântece laice și religioase, care au animat de-a lungul timpului numeroase ansambluri corale.

¹¹ Zeno Vancea, *op. cit.*, p. 137.

¹² Dr. Isidor Weinberg, *op. cit.*, p. 154.

Lucrările religioase¹³ ale lui Gheorghe Dima:

Muzică corală

- *Patru cântări funebre* (1878), pentru cor mixt (cuprinde: *Bine ești cuvântat; Ceata sfinților; Plâng și mă tânguiesc; Veșnica pomenire*)
- *Irmosul intrării în biserică* (1882), pentru cor mixt
- *Liturghia Sf. Ioan Crisostom* (1885), pentru cor bărbătesc/mixt
- *Cântări funebre*, pentru cor mixt (cuprinde: *Chipul măriei tale; Întru odihna Ta; Tu ești Dumnezeu; Ceia ce ați umblat; Adusu-mi-am aminte; Cea ce cu mâna dintru neființă; Aleluia*)
- *Două cântări funebre*, pentru cor mixt (cuprinde: *Cu sfinții, odihnește Hristoase; Veniți fraților*)
- *Patru pricesne pentru cor mixt* (cuprinde: *Paharul mântuirii; În tot pământul; Scoate din temniță, sufletul meu; Cinei Tale cea de taină*)
- *Liturghia Sf. Ioan Gură de Aur* (nr. 2, în La major), pentru cor mixt
- *Irmosul Crăciunului*, pentru cor mixt
- *Irmosul Floriilor*, pentru cor mixt
- *Irmosul Înălțării Domnului*, pentru cor mixt
- *Irmosul Intrării în biserică*, pentru cor mixt
- *Irmosul Bunei Vestiri*, pentru cor mixt
- *Cea ce cu adâncul înțelepciunii*, pentru cor mixt
- *Cântări bisericești*, întocmite pentru cor mixt, vol. 1-2 (vol. 1: *Irmosul învierii; Irmos la Schimbarea la față; Irmosul la Înălțarea Sfintei Cruci; Irmosul Adormirii Maicii Domnului; De frumusețea fecioriei tale; Gustați și vedeți; Cu trupul lui Hristos – cu solo bas; Sfânt; Împărate ceresc; Mărturisiți-vă Domnului*; vol. 2: *La nașterea lui Hristos; La Sfintele Paști; La intrarea Maicii în biserică; Stăpână primește; Axionul la Sâmbăta Patimilor; Irmosul Înălțării; Irmosul Botezului; Irmosul Învierii; De Tine se bucură; Ochiul inimei mele; Heruvicul și Priceasna din Joia Mare; Troparul Sfintei Cruci; Antifonul Glasului 8; Melodia Psalmului 136; Casa Efraftului*)
- *Cîntări liturgice*, pentru cor mixt (cuprinde: *Irmosul Bobotezei; Irmosul Bunei Vestiri; Irmosul Floriilor; Irmosul Înălțării Domnului; Pre Arătătorul; Irmosul Crăciunului; Irmosul Rusaliilor; Irmosul Intrării în biserică; De Tine se bucură*)

Muzică vocal-simfonică

- *Salvum fac regem Domine* (1902), cantată pentru cor mixt și orchestră.

¹³ Viorel Cosma, *Muzicieni din România, Lexicon*, vol. 2, București, Editura Muzicală, 1999, pp. 187-190.

BIBLIOGRAFIE

- ANGI, Ștefan – *Permanențe estetice în gândirea și activitatea muzicală a lui George Dima*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 15, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1984
- BĂNUT, Aurel Pavel – *George Dima. Contribuții la cunoașterea vieții și operei sale*, în revista *Muzica*, supl. nr. 9-10-11-12, București, 1955
- BENKŐ, Andrei – *Tipuri melodice în liederurile lui Dima*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 15, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1984
- BOGDAN, Alexandru – *Dr. G. Dima: Liturgia în La major*, în *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, nr. 85 din 17/30 aprilie, 1908
- BRANIȘTE, Ene – *Liturgica specială*, București, Editura Institutului Biblic și de misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1980
- BREDICEANU, Tiberiu – *Cuvântare rostită în ziua de 6 Mai 1922 la festivalul în onoarea măestrului George Dima, cu prilejul Jubileului său de 40 de ani de activitate muzicală*, Cluj, Tipografia Națională, 1922
- COSMA, Viorel – *Muzicieni din România, Lexicon*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1999
- HĂNGĂNUȚ-VĂTĂȘAN, Lucia – *Onisifor Ghibu despre George Dima*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 15, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1984.
- MÎRZA, Traian – *George Dima și folclorul*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 15, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1984
- POPOVICI, Doru – *Muzica corală românească*, București, Editura Muzicală, 1966
- VOILEANU-NICOARĂ, Ana – *Gheorghe Dima. Viața și Opera*, București, ESPLA, 1957
- VOILEANU-NICOARĂ, Ana – *Chipuri și mărturii*, București, Editura Muzicală, 1971
- VANCEA, Zeno – *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1968
- WEINBERG, Isidor – *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1967

LA ROSE DE L'INCONNU, LA CROIX DU DÉVOILÉ: ÉVIDENCE ÉSOTÉRIQUE DANS L'ŒUVRE DE CLAUDE DEBUSSY

Profesor Raul Passos

“Le mystérieux est la chose la plus noble dont nous puissions faire l'expérience. C'est l'émotion qui se tient près du berceau de la véritable science. Celui à qui cette émotion est étrangère et qui ne peut plus s'émerveiller ni s'étonner, celui-là est comme s'il était mort. Savoir que ce qui nous est impénétrable existe vraiment et se manifeste comme la plus haute sagesse et la plus radieuse beauté que nos facultés limitées ne peuvent appréhender que dans leurs formes les plus primitives, cette connaissance, ce sentiment, est au centre de toute piété véritable. L'expérience cosmique est en effet la plus puissante et la plus noble cheville ouvrière de la recherche scientifique.”¹

Abstract: L'inclinaison à l'ésotérisme et aux philosophies dites “occultes” a fait l'objet d'intérêt et même de recherche autour de philosophes et hommes d'État. Inversement, très peu de lignes sont dédiées à cet aspect biographique des grands musiciens et encore moins aux pages artistiques qu'ils ont réalisées à la lumière de l'inspiration mystique. L'objectif de cet article est de mettre en évidence l'influence de quelques courants ésotériques sur l'œuvre et la personnalité de Claude Debussy, notamment le Rosicrucianisme, traçant un bref profil biographique du compositeur, appuyé sur les témoins de ses contemporains et conceptualisant les notions “d'ésotérisme” et “mystère”. Plutôt que d'établir assurément une quelconque affiliation ou appartenance de Debussy à l'un des mouvements ésotériques abordés, cet article a pour but de jeter une lumière nouvelle sur le poids exercé par l'ensemble des concepts communs à ces traditions sur sa production musicale et sa vision de monde, signalant les œuvres principales dont l'inspiration puise en quelque sorte dans le *corpus* de l'ésotérisme et mettant en évidence ses rapports avec le courant symboliste et les figures célèbres du moyen culturel de la Paris de la *belle époque*. Pour cela, des sources bibliographiques provenant de tous les domaines contigus (musicologie, littérature et science des religions) ont été consultées.

Mots-clés: Debussy, Rose-Croix, ésotérisme, occultisme, symbolisme, mystère.

INTRODUCTION

*L*e penchant à l'ésotérisme et aux philosophies dites “occultes” a fait l'objet d'intérêt et même de recherche dans le champ gravitationnel des philosophes et des hommes d'État. De nombreuses études concernant la vie mystique de Francis Bacon, Comenius, Paracelse ou Benjamin Franklin, par exemple, et le

¹ „Misteriosul este lucrul cel mai nobil pe care îl putem experimenta. Emoția este aceea care stă lângă leagănul adevăratei științe. Cel căruia această emoție îi este străină și care nu mai poate să se mire nici să fie uimit, acesta este ca și cum ar fi mort. A ști că ceea ce ne este de nepătruns există cu adevărat și se manifestă ca cea mai înaltă înțelepciune și ca cea mai radioasă frumusețe pe care facultățile noastre limitate nu le pot percepe decât sub formele lor cele mai primitive, această cunoaștere, acest sentiment, este la centrul oricărei pietăți veritabile. Experiența cosmică este într-adevăr cel mai puternic și mai nobil element indispensabil cercetării științifice.” (Albert Einstein)

déploiement de ses convictions philosophiques sur leurs œuvres ont été développées par des chercheurs tels que Yates et Versluis, pour n'en citer que deux. En revanche, nous ne trouvons que très peu de lignes dédiées à cet aspect biographique des grands musiciens et encore moins aux pages artistiques qu'ils ont réalisées à la lumière de l'inspiration mystique.

En ce qui concerne Debussy, la plupart des travaux académiques qui lui sont consacrés jusqu'à présent ne touchent que les aspects purement musicaux de ses œuvres, c'est-à-dire, *grosso modo* la révolutionnaire ré-hiérarchisation des valeurs sonores qu'il a établie au fur et à mesure de sa propre évolution esthétique et les rapports entre sa musique et ses sources d'inspiration directement littéraire ou plutôt visuelle – d'où dérivent, en outre, quelques abus concernant la mauvaise utilisation du mot "impressionniste". Néanmoins, comme le soulignaient déjà certains auteurs et musicologues à partir des années 1930, cette "révolution" déclenchée par Debussy – qui a dilaté les bornes de la musique en la portant dehors des archétypes traditionnels, provoquant l'auditeur et invitant les sensibilités les plus raffinées à expérimenter des phénomènes extrasensoriels promus par sa palette sonore – n'est pas sans arrière-plan.

Afin de saisir la réelle ampleur du secouement provoqué par le "révolutionnaire silencieux", d'après les mots de Lederer, il s'avère d'une importance incontournable de s'approprier à ses convictions philosophiques, de scruter son environnement historique et d'y reconnaître l'influence qui aurait pu produire sur lui les effluves de ce "décor". En d'autres termes, il faut plonger dans la *belle époque* parisienne et côtoyer des figures notoires telles que Victor-Émile Michelet, Joséphin Péladan, Papus ou Emma Calvé si l'on veut dépasser les limites imposées à la création debussyenne par la musicologie bornée – voire "lever le voile du mystère" (pour reprendre une expression hermétique) qui autant de critiques et musicologues ont reconnu exister autour de la production et de la pensée musicale de Debussy.

Quoique le but de cet article ne soit en aucune façon d'épuiser ce sujet quelque peu abstrait (qui d'ailleurs serait, par sa nature même, inépuisable...), mais plutôt de le mettre en évidence, nous nous tâcherons de façonner dans des termes aussi canoniques que possible les notions "d'ésotérisme" et "mystère" avant de n'identifier leurs sillages dans la personnalité et l'œuvre du grand musicien français – et ceci pour des raisons strictes de pudeur académique.

1. Les notions d'ésotérisme et de mystère

Benoist définit l'ésotérisme comme suit: "Dans une perspective générale, on trouve chez certains philosophes grecs la notion d'ésotérisme appliquée à un enseignement oral, transmis à quelques disciples choisis. Bien qu'il soit difficile dans ces conditions de connaître sa nature, on peut déduire de ces mêmes conditions que cet enseignement dépassait le niveau d'une philosophie et d'une exposition rationnelle pour atteindre une vérité plus profonde, destinée à faire pénétrer dans la

sagesse l'être entier du disciple, son âme et son esprit en même temps"² [trad.n.]. À son tour, Faivre a joué un rôle important dans la nouvelle définition académique de l'ésotérisme en proposant un modèle systématique qui le définissait comme une forme de pensée, son noyau ayant quatre caractéristiques fondamentales : une théorie des correspondances (interconnexion de toutes les choses dans l'univers), la croyance en une nature vivante et consciente, la croyance en la puissance opérative et magique de l'imagination symbolique et la transformation de la matière à partir de l'évolution intérieure (alchimie). Ces éléments sont liés à deux dynamiques fondamentales : un effort pour établir des dénominateurs communs entre différents maîtres et traditions spirituelles d'époques différentes – la base d'une croyance en une *Prisca Theologia*, une vérité primordiale commune à toute l'humanité et pratiquée depuis sa création – et la transmission de l'enseignement au moyen d'un maître qui confère l'initiation des mystères au disciple, élément sociologique de l'ésotérisme³.

C'est leuenberger (2010) pourtant celui qui, en peu de mots, semble synthétiser l'essence de l'ésotérisme : "Dans son sens profond, l'ésotérisme ne peut être enseigné ou appris, mais seulement vécu et, surtout, ressenti"⁴ [trad.n.]. Bien que l'ésotérisme ait fait l'objet d'étude d'autres figures célèbres, telles que Mircea Eliade, Henry Corbin, Serge Hutin et Christian Rebis (chacun d'entre eux en donnant des définitions assez solides), pour nos objectifs les termes ci-dessus suffiront. Ce qu'il faut retenir, tout bien considéré, c'est qu'il s'agit d'une approche pratique-philosophique qui, plutôt que de s'opposer à l'expérience religieuse, entame un rapport complémentaire, direct et sans intermédiaire avec une instance plus subtile, laquelle peut donner origine à une expérience susceptible de conditionner, entre autres, l'activité créatrice de l'individu. C'est le compositeur anglais Cyril Scott qui, dans son ouvrage apparu originellement en 1933, en donne une conceptualisation très particulière et appliquée à la création artistique : "Le matérialisme n'offre aucune explication convaincante à ce charme mystérieux, à cette chose insaisissable qui rend immortel nombre d'œuvres d'art. Le matérialisme ou même la religion orthodoxe ne peuvent pas non plus expliquer de manière convaincante le génie. C'est seulement l'ésotérisme qui fournit une explication satisfaisante"⁵ [trad.n.].

Jankélévitch, dans son chef-d'œuvre traitant précisément du «mystère» chez Debussy, nous dit : "Il y a le mystère et il y a le secret. L'inexprimable que Debussy exprime n'est point chose

² Luc Benoist, *El esoterismo*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1967, http://gftaagnosticaespiritual.com/wp-content/uploads/2015/03/11-10-EL_ESOTERISMO-LUC-BENOIST-www.gftaagnosticaespiritual.org_.pdf

³ Kocku von Stuckrad, *Western Esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*, Nicholas Goodrick-Clarke (traduction), Londres, Equinox, 2005, pp. 3-4.

⁴ "No seu sentido profundo, o esoterismo não pode ser ensinado ou aprendido, mas apenas vivido e, o mais importante, sentido". Hans-Dieter Leuenberger, *História do Esoterismo Mundial: da Atlântida aos dias atuais*, São Paulo, Pensamento, 2010, p. 2.

⁵ "Materialism offers no convincing explanation for that mysterious charm, that elusive *something* which renders a number of works of art immortal. Nor can materialism or even orthodox religion convincingly account for genius. It is only Esotericism which affords a satisfying explanation". Cyril Scott, *Music and its secret influence throughout the ages*, Rochester, Inner Traditions, 2013, p. 28.

secrète, mais chose mystérieuse [...] Le mystère est la chose de la musique [...] mais aucun musicien n'a été plus loin que Claude-Achille dans la suggestion et transcription des choses mystérieuses. Sa musique, à vrai dire, n'a évolué que peu à peu du secret au mystère. Elle trouve d'abord un aliment dans le Paris occultiste et rose-croix des années [18]80, dans ce Paris du Chat Noir et du Sar Péladan où le mysticisme prend parfois le visage de la mystification"⁶. Et c'est dans ce paysage qu'il faut s'introduire pour en extraire les indices des liaisons de Debussy avec le monde de l'ésotérisme.

2. Les jours de l'art indépendant et les rapports avec la Rose-croix

Au tournant du XIX^e au XX^e siècle, éclata à Paris un mouvement artistique remarquable, le Symbolisme, qui se nourrit de l'ésotérisme et de la spiritualité dans l'effort d'établir un lien concret entre les expressions artistiques et les vérités essentielles voilées par les sciences dites "occultes". Les librairies parisiennes devinrent de véritables bastions de cette nouvelle esthétique. Des artistes partageant ces mêmes idéaux s'y rassemblaient. L'une de ces librairies, *L'Art Indépendant*, appartenant à Edmond Bailly, comptait parmi ses habitués Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Augustin Chaboseau, Papus, Stanislas de Guaita, Joséphin Péladan, Erik Satie, Stéphane Mallarmé, Pierre Louÿs et Victor-Émile Michelet. Debussy, alors en train de devenir le grand nom de la musique de ce tournant de siècle, n'était point réfractaire à ce mouvement. Ayant un très grand intérêt pour l'occulte et la Kabbale, comme en témoigne sa correspondance avec Maurice Bouchor (rapporté par Michelet, 1937), il établit des rapports d'amitié avec un grand nombre de ces personnalités, dont le nom de la célèbre occultiste Emma Calvé ressort notamment en évidence. La pertinence de cette influence est dûment observée par Howat (1983), auteur d'une magnifique étude sur Debussy et le nombre d'or: "Un aspect plus curieux des intérêts de Debussy, peu mentionné par la plupart de ses amis, était le souci de l'occulte. [...] L'intérêt de Debussy apparaît comme quelque chose de beaucoup plus sérieux, en commun avec celui de nombreux artistes symbolistes – reflétant la croyance symboliste sous-jacente de l'époque, selon laquelle la science était au bord des percées qui établiraient de nouveaux liens, ou rétabliraient des liens anciens, avec l'art et la religion. Les implications occultes de Debussy furent d'abord documentées par Léon Guichard, qui traqua l'association de Debussy avec le mouvement né-Rosicrucien de Joséphin Péladan au début des années 1890 [...] Il semble que Debussy était occupé avec ésotérisme même lors de son séjour à Rome de 1885 à 1887, ses lettres à Émile Baron demandant des [...] fournitures de titres tels que *Rose+Croix* d'Albert Jounet"⁷ [trad.n.].

⁶ Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949, pp. 13-15.

⁷ "A more curious aspect of Debussy's interests, little mentioned by most of his friends, was his preoccupation with the occult. [...] Debussy's interest appears as something much more serious, in common with that of many Symbolist artists

Toujours dans ce sens, il n'est pas non plus négligeable la portée des rencontres à la librairie *L'Art Indépendant* d'Edmond Bailly. Celui-ci, en plus d'ésotériste de haute érudition, était éditeur et fit publier les *Cinq poèmes de Baudelaire* et *La demoiselle élue* de Debussy. À la fin des années 1880, quand Debussy rentrait Paris après son séjour en Italie à la suite de l'obtention du Prix de Rome, la librairie et maison éditoriale de Bailly était, toujours selon Howat, "un point de ralliement pour les partisans de l'ésotérisme et du symbolisme"⁸ [trad.n.]. À ce propos, nous dit Michelet: "Capable de s'y exprimer librement, Debussy se laissait imprégner de la philosophie hermétique (impliquant des théories égyptiennes réputées de magie et d'alchimie)"⁹ [trad.n.]. L'association entre Debussy et Joséphin Péladan date également de cette époque, quand celui-ci raviva le mouvement rosicrucien et plaça le siège de l'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix (ensuite "Ordre de la Rose-Croix du Temple et du Graal") au premier étage du café *Auberge du Clou*, fréquenté par Debussy et Satie. Le même auteur soutient que "le monde qui tournait autour de Péladan, composé d'artistes et d'intellectuels, constituait le contexte culturel dans lequel Debussy se mouvait avec une plus grande familiarité"¹⁰ [trad.n.]. Howat rapporte que l'un des romans de Péladan, *Le Panthée*, dont le personnage principal est un compositeur qui travaille constamment dans sa *Symphonie de l'Or*, s'inspire de la relation de Péladan avec Debussy et Satie. Dans ce roman, le personnage central s'envole de la cité pour vivre une idylle avec sa bien-aimée à l'île de Jersey et y conclure sa *Symphonie de l'Or*. Douze ans plus tard c'est Debussy lui-même qui se rend à Jersey en compagnie d'Emma Bardac pour y travailler sur sa propre *Symphonie de l'Or: La Mer*.

Lors de la parution de la biographie de Debussy signée par Léon Vallas, Chantavoine (1933) tisse ces quelques commentaires qui témoignent de l'influence du Rosicrucianisme sur son œuvre: "L'œuvre et, pour autant qu'elle y transparaît, la personne même de Debussy offrent, en effet, à cette analyse deux caractères [...] D'une part, la sensibilité la plus aiguë, l'imagination la plus originale, l'expression la plus singulière – au vrai sens du terme – qu'ait connues la musique de son temps et, peut-être, la musique de tous les temps. D'autre part [...] la quête incessante et fiévreuse d'aliments, que dis-je, d'excitants pour cette imagination et cette sensibilité, en apparence si

– reflecting the underlying Symbolist belief at the time that science was on the verge of breakthroughs that would establish new links, or re-establish ancient ones, with both art and religion. Debussy's occult involvements were first documented by Léon Guichard, who tracked down Debussy's association with Joséphin Péladan's rather tub-thumping neo-Rosicrucian movement in the early 1890s [...] It appears that Debussy was occupied with *ésotérisme* even during his stay in Rome from 1885-7, his letters to Émile Baron (Ambrière, 1934) requesting supplies of [...] such titles as *Rose+croix* by Albert Jounet". Roy Howat, *Debussy in proportion: a musical analysis*, Cambridge, University Press, 1983, p. 167.

⁸ "A rallying-point for both esoteric and Symbolist devotees". *Idem*.

⁹ "Able to express himself freely there, Debussy let himself be thoroughly impregnated with Hermetic philosophy (involving reputedly ancient Egyptian theories of magic and alchemy)". Victor-Émile Michelet, *Les compagnons de la hiérophanie: souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle*, Paris, Dorbon Aîné, 1937, p. 75.

¹⁰ "Il mondo che ruotò attorno a Péladan, fatto di artisti e intellettuali, costituì il contesto culturale in cui Debussy si mosse con maggior familiarità". Alessandro Nardin, *Debussy l'esoterista. Sulle tracce del mistero*, Milan, Jouvence, 2016, p. 41.

spontanées. On sent, on devine, on voit Debussy à l'affût de toutes les formules littéraires ou plastiques proposées au jour le jour par les conventions d'un cénacle [...] et susceptibles d'être essayées en musique [...] Dans son œuvre nous entendons l'écho, nous distinguons le reflet de toutes les modes transitoires qui se sont succédé en France depuis son entrée dans la vie artistique jusqu'à ses dernières années [...] On y verrait *La Revue Blanche* frayer avec la Rose-Croix"¹¹.

Toujours à propos du Rosicrucianisme, nous soulignerons un épisode qui, malgré son échec, signale le vif intérêt de Debussy par ce courant : sa collaboration avec le dramaturge Villiers de l'Isle-Adam, un autre "habitué" de *L'Art Indépendant* et auteur du drame *Axël*, de contours rosicruciens (d'ailleurs publié par Bailly), sur lequel Debussy ébauchera un opéra. Dans *Axël*, pièce dérivée de l'ouvrage *Dogme et rituel de la haute magie*, de Éliphas Lévi, abondent les références au symbole ésotérique du Pentacle et au nombre d'or. Selon Orledge (1997), Debussy vénérat cette œuvre de Lévi.

3. Projection d'éléments ésotériques sur son œuvre

Très vraisemblablement, cette fascination exercée sur Debussy par l'ésotérisme et par conséquent ses efforts de le traduire dans sa musique viennent de l'époque antérieure au Prix de Rome et sont dus à Charles de Sivry, un kabbaliste et occultiste avec lequel il fit connaissance chez Mme. Mauté de Fleurville, la professeure de piano qui l'a préparé pour l'admission au Conservatoire de Paris. Ce qu'il y a de particulièrement remarquable c'est son inclination inéluctable aux stimuli d'inspiration trouvés dans les mystères de l'Orient, de l'Égypte et de la Grèce antique. Les exemples y font queue. Premièrement dans le domaine du «"écor"» : le ballet *Khamma* (dont l'action se passe dans l'Égypte ancienne), de même que *Canope*, qui fait allusion à Canopus, le dieu de la mythologie égyptienne, et à la jarre canopique, un vase funéraire utilisé dans l'Égypte des pharaons ; *Danseuses de Delphes* (allusion au temple de Delphes, où était gravée la célèbre devise "Connais-toi toi-même"). Nous y ajouterons *L'Isle Joyeuse*, admettant que cette pièce aura été inspirée du tableau de Jean-Antoine Watteau, *Le pèlerinage à l'île de Cythère* – un lieu utopique de plaisirs et d'extase.

Parallèlement, des êtres fantasques n'ayant nécessairement pas de filiation avec l'ésotérisme, mais appartenant toujours au cadre de la culture mystique, sont des éléments récurrents tout au long de sa production :

- 1) *Ondine* [2^e livre de *Préludes*] (une nymphe aquatique);
- 2) *Sirènes* [*Nocturnes* pour orchestre] (des créatures fabuleuses à tête et torse de femme qui, par la douceur de leur chant, attirent les navigateurs sur les écueils);

¹¹ Jean Chantavoine, *Debussy et son temps*, dans *Le Ménestrel*, Paris, Heugel, 1933, p. 9.

- 3) *Puck* (*La danse de Puck* [1^{er} livre de *Préludes*]) (une créature féerique du folklore britannique);
- 4) *Syrinx* [pièce pour flûte solo] (une nymphe de la mythologie grecque);
- 5) *Fées* (*Les fées sont d'exquises danseuses* [2^e livre de *Préludes*]) (des êtres légendaires de grande beauté et capables de lancer des sorts);
- 6) *Pan* (*La flûte de Pan* [3 *Chansons de Bilitis*, sur des textes du poète symboliste Pierre Louÿs] et *Pour invoquer Pan, le dieu du vent d'été* [Six *Épigraphes Antiques*]) (divinité de la Nature, protecteur des bergers et des troupeaux);
- 7) *Faune* (*Prélude à l'après-midi d'un Faune* [œuvre symphonique] et *Le Faune* [2^e livre de *Fêtes Galantes*, sur des textes du poète symboliste Paul Verlaine]) (créature champêtre de la mythologie romaine).

Pour ce qui est du "nombre d'or", l'un des symboles les plus réussis de la Perfection (y compris dans le sens ésotérique du terme) dans la culture occidentale, nous le retrouverons dans l'architecture formelle et dynamique de nombreuses compositions de Debussy, notamment dans l'extatique *L'Isle Joyeuse* et dans le célèbre *Clair de Lune*, mais aussi dans *La Mer* et *Reflets dans l'eau*, ces œuvres-ci étant parfaitement construites selon la Proportion Dorée. Toujours à ce propos, une lettre envoyée par Debussy à Jacques Durand, son éditeur, lors de la préparation de l'édition de ses *Estampes*, nous laisse une affirmation intrigante, puisqu'elle laisse clair que le souhait d'être conforme au nombre d'or était quelque chose qui dépassait un banal souci esthétique: "Tu verras, à la page 8 de *Jardins sous la pluie*, qu'il manque une mesure, d'ailleurs mon erreur, puisque ce n'est pas dans le manuscrit. Cependant, elle est nécessaire, quant au nombre; le divin nombre, comme Platon et Mlle. de Pougy diraient, chacun pour des raisons différentes"¹².

La poésie symboliste de Baudelaire, Mallarmé et Verlaine y trouve bien sûr sa place, qui n'est autre que l'épine dorsale de l'œuvre debussyenne, ses mélodies étant omniprésentes dans son catalogue, dès les premières aux dernières compositions. Ces poètes furent une référence constante tout au long de sa vie et il mit en musique certaines des pages les plus sublimes de leurs œuvres. Pour lui et les poètes symbolistes, la nature ésotérique de l'art était une croyance centrale, presque dogmatique. Rappelons que *Les Fleurs du Mal*, chef-d'œuvre de Baudelaire, se caractérise par le sondage délibéré de la dualité de l'existence, et que plusieurs poèmes de cette œuvre sont récurrents au sein de la création de Debussy. Baudelaire, d'ailleurs, se nourrit des idées du mystique suédois Emmanuel Swedenborg et les laissa transparaître dans son œuvre. Debussy fut également présent à de nombreux *mardis soir* chez Mallarmé, dirigés à un public scrupuleusement raffiné, et y apprécia quelques-unes de ses productions inclinées vers le mysticisme. Il n'est donc pas surprenant que

¹² Howat, *op. cit.*, pp. 6-7.

l'une des plus grandes productions de Debussy, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, s'inspire du poème homonyme de Mallarmé.

Mis à part quelques récits très controversés selon lesquels Debussy aurait été Grand Maître d'un soi-disant «Prieuré de Sion», dont l'existence demeure douteuse jusqu'à nos jours, la soprano anglaise Maggie Teyte, amie du compositeur, rapporte qu'en 1907 "il était encore impliqué dans des activités ésotériques, y compris l'égyptologie ésotérique"¹³. De plus, Scott affirme que Debussy aurait inconsciemment reproduit dans son travail, à travers la musique javanaise et par l'influence des «Très Hauts», les chants templiers des Atlantes, notamment dans le second de ses *Nocturnes* orchestraux: *Fêtes*. Quoique raté de fondement objectif (il va sans dire: comme n'importe quelle source d'inspiration !), cette affirmation nous fait cadeau d'un incendiaire point d'interrogation.

4. Quelques aspects de la personnalité de Debussy

"Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature"¹⁴. Ces paroles de Debussy, rapportées par Churton (2016), pourraient bien synthétiser sa profession de foi. Il vaut la peine de mentionner quelques aspects de la personnalité du grand compositeur français. Il est curieux de voir comment Debussy, l'homme, a été vu à travers les yeux de certains de ses illustres contemporains. Il est dépeint comme quelqu'un de très déçu de la race humaine, sa tolérance par rapport aux «humanités» disparaissant au fur et à mesure qu'il vieillissait. Dans une lettre à Ernest Chausson, Debussy défendait même l'idée d'établir une *Société Musicale Ésotérique*, dans le but de créer une musique moins accessible aux masses qui, selon son entendement, étaient incapables de comprendre le véritable art¹⁵. Par ailleurs, Yates (1972) souligne à plusieurs reprises l'intérêt de la fraternité rosicrucienne de renouveler et réformer les arts, celles-ci considérées comme l'image du Cosmos, et Howat ne manque pas de signaler l'affinité de Debussy avec ce credo, qui fait écho dans sa célèbre phrase: "La musique est une mathématique mystérieuse dont les éléments participent de l'Infini"¹⁶.

Selon le critique d'art français Gabriel Mourey (1991), "Debussy était un être humain qui vivait une vie intérieure intense"¹⁷. En ce sens, le compositeur Raymond Bonheur rappelle aussi que chez Debussy "il n'y avait aucune trace de cette vulgarité commune aux artistes, ni cette «camaraderie amicale» qui cache souvent des intentions clandestines (...) En même temps, il manifestait une grande indifférence à l'opinion des masses et, surtout, une fierté raffinée qui n'était rien de plus que la certitude de vivre en quelque sorte sur un plan supérieur"¹⁸.

¹³ "He was still involved in esoteric activities, including esoteric Egyptology". Howat, *op. cit.*, p. 170.

¹⁴ Tobias Churton, *Occult Paris: the lost magic of the Belle Époque*, Rochester, Inner Traditions, 2016, p. 284.

¹⁵ François Lesure (compilation et édition), *Claude Debussy: lettres 1884-1918*, Paris, Hermann, 1980, p. 51.

¹⁶ Howat, *op. cit.*, p. 171.

¹⁷ Gabriel Mourey, *Souvenirs sur Debussy*, dans *Cahiers Debussy*, no. 15, Paris, 1991, p. 56.

¹⁸ "There was no trace of that vulgarity common to artists, nor that 'friendly camaraderie' which often hides clandestine intentions (...). At the same time, he showed a great indifference to the opinion of the masses and, above all, a refined

5. En guise de... conclusion ?

Évidemment, de ce que nous pouvons déduire de nos analyses, il est moins important d'établir assurément une quelconque affiliation ou appartenance de Debussy à l'un desdits mouvements dont on vient de parler que de reconnaître le poids exercé par l'ensemble des concepts communs à ces traditions sur sa production musicale et sa vision de monde. Selon Nardin, "l'activisme extérieur et l'implication intérieure ne sont pas des grandeurs commensurables, bien au contraire : la véritable participation initiatique est totalement exempte de l'ostentation, et le silence dont Debussy sut toujours magistralement s'entourer en est l'expression la plus consciente"¹⁹. Faute d'une conclusion péremptoire à ce propos, cette constatation nous semble plus que suffisante...

Si d'une part Debussy n'a produit aucun travail intentionnellement ésotérique – au moins du point de vue extérieur –, d'autre part il est évident que sa pensée musicale et ses idéaux artistiques et humains étaient imprégnés d'une philosophie supérieure qui, si elle ne s'est pas manifestée pleinement dans sa vie personnelle, c'était seulement à cause de son caractère impulsivement indépendant et à cause des vicissitudes de son existence matérielle. Ses idéaux, cependant, de même que sa création artistique, ne se sont jamais pliés aux besoins matériels et n'ont jamais fait de concessions au goût populaire moyen ou à ce qui était simplement médiocre.

"On s'obstine, autour de moi, à ne pas comprendre que je n'ai jamais pu vivre dans la réalité des choses et des gens, d'où ce besoin indicible d'échapper à moi-même dans des aventures qui paraissent inexplicables parce que s'y montre un homme que l'on ne connaît pas. C'est peut-être ce qu'il y a de mieux en moi ! D'ailleurs, un artiste est par définition un homme habitué au rêve et qui vit parmi des fantômes"²⁰. Ce sont les paroles de Debussy lui-même, telles que rapportées par Hélène Cao, en train d'exprimer, qui sait en ton de confession, les teintes de son paysage intérieur dont faunes, sirènes, fées, saints, créatures magiques et divinités égyptiennes portent un impérissable témoignage.

BIBLIOGRAPHIE

- AMBRIÈRE, Francis – *La vie romaine de Claude Debussy*, Paris, La Revue Musicale, 1934
 CHANTAVOINE, Jean – *Debussy et son temps*, in *Le Ménestrel*, Paris, Heugel, 1933

pride which was nothing more than the certainty of being alive somehow on a higher plane". Roger Nichols, *Debussy Remembered*, Londres, Faber and Faber, 1992, p. 10.

¹⁹ "L'attivismo esteriore e il coinvolgimento interiore non sono grandezze commensurabili, anzi: la vera partecipazione iniziatica prescinde totalmente dalla ostentazione, ed il silenzio, di cui Debussy seppe sempre magistralmente circondarsi, ne è la più consapevole espressione". Alessandro Nardin, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ Hélène Cao, *Debussy*, Paris, J. P. Gisserot, 2001, p. 93.

- CHURTON, Tobias – *Occult Paris: the lost magic of the Belle Époque*, Rochester, Inner Traditions, 2016
- DURAND, Jacques – *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*, Paris, 1927
- HOWAT, Roy – *Debussy in proportion: a musical analysis*, Cambridge, University Press, 1983
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir – *Debussy et le mystère*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1949
- LEDERER, Victor – *Debussy: the quiet revolutionary*, Milwaukee, Amadeus Press, 2007
- LESURE, François – *Debussy on music* (compilation et édition), Paris, 1977
- LESURE, François – *Claude Debussy: lettres 1884-1918* (compilation et édition), Paris, Hermann, 1980
- LEUENBERGER, Hans-Dieter – *História do Esoterismo Mundial: da Atlântida aos dias atuais*, São Paulo, Pensamento, 2010
- LOCKSPEISER, Edward – *Debussy: His Life and Mind*, Londra, Cassell & Co., 1965
- MICHELET, Victor-Émile – *Les compagnons de la hiérophanie: souvenirs du mouvement hermétiste à la fin du XIXe siècle*, Paris, Dorbon Aîné, 1937
- MOUREY, Gabriel – *Souvenirs sur Debussy*, dans *Cahiers Debussy*, no. 15, Paris, 1991
- NARDIN, Alessandro – *Debussy l'esoterista. Sulle tracce del mistero*, Milan, Jouvence, 2016
- NICHOLS, Roger – *Debussy Remembered*, Londra, Faber and Faber, 1992
- ORLEDGE, Robert – *Debussy and Satie*, in *Debussy studies*, Cambridge, University Press, 1997
- SCOTT, Cyril – *Music and its secret influence throughout the ages*, Rochester, Inner Traditions, 2013
- STUCKRAD, Kocku – *Western Esotericism: A Brief History of Secret Knowledge*, Londra, Equinox, 2005
- VERSLUIS, Arthur – *The Esoteric Origins of the American Renaissance*, Oxford, University Press, 2001
- YATES, Frances – *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1979

FENOMENUL ATRACȚIEI PARONIMICE ȘI ROMANTISMUL LUI FRÉDÉRIC CHOPIN

Profesor dr. Mihaela Sanda Popescu

Liceul de Arte Constantin Brăiloiu, Târgu-Jiu

*Celebritatea este avantajul de a fi cunoscut de cel pe care nu-l cunoști,
sanctiunea meritului și pedeapsa talentului¹.*

Abstract: Le phénomène d'attraction paronymique peut expliquer les attributions et les confusions entre les auteurs et les créations. Quelle est la date du romantisme, qu'est-ce que la liberté d'expression et sa projection au fil du temps sont des questions naturelles et la source de débats permanents. Les recherches sur le phénomène de l'attraction paronymique nous conduisent à la question: qu'est-ce que la célébrité? C'est le centre gravitationnel des rapports et correspond aux *thème et variations*. C'est pourquoi cette forme musicale est la source de la liberté d'expression et de la projection dans l'avenir. L'exemple du thème qui traverse l'Europe pendant 400 ans est la célèbre folie - *La Follia*. Il confirme le *thème et variations* comme une opportunité d'affirmer la nouveauté de la composition. Un saut dans une époque romantique révèle *Hexameron*, un autre *thème et variations* qui rassemble des compositeurs d'élite autour du thème des *Puritains* – opéra de V. Bellini. Une apparition intéressante dans le groupe romantique c'est le classique Carl Czerny, consacré par le grand nombre d'études; les variations du compositeur italien sur les mêmes thèmes le place dans le «classicisme romantique». La technique de *belcanto* de la création de Bellini, devient un défi pour les grands pianistes. Un autre représentant du «classicisme romantique» c'est Frédéric Kalkbrenner, collaborateur du pianiste de Peyel. La créativité et la liberté de sa création visaient également à explorer le nouveau piano Pleyel. Dans ce contexte, Chopin fait son apparition, figure distincte et le poète de la „note bleue.” Le phénomène de l'attraction paronymique inclut comme centre gravitationnel, un thème consacré (*La Follia*, les aires de Bellini), un idéal poétique (liberté d'expression, *belcanto*); sa correspondance formelle sont le thème et variations, comme une constante dans les perceptions multiples.

Mots clés: paronymie, phénomène, Czerny, Kalkbrenner, Chopin.

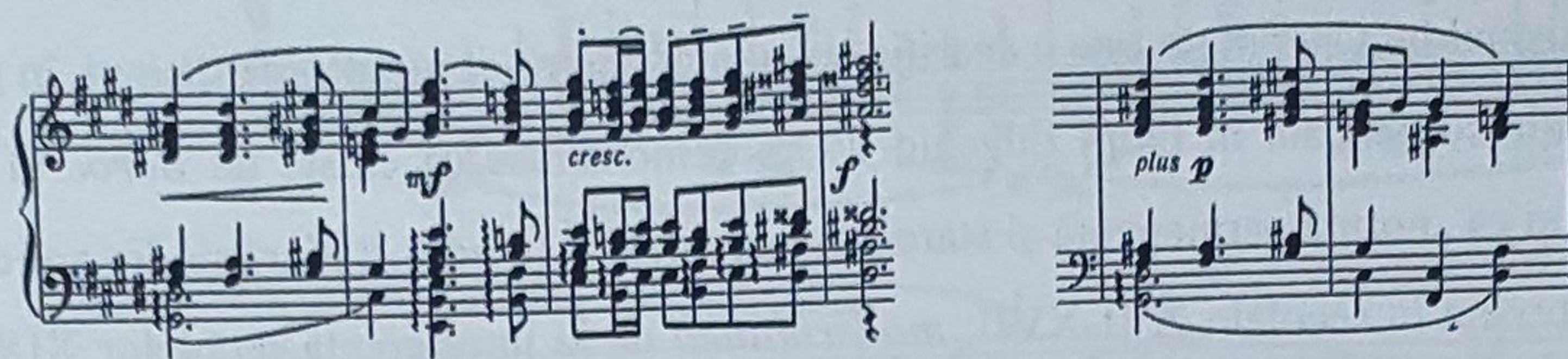
Acest referat este o scurtă analiză a evenimentelor premergătoare Romantismului chopinian. Care este forma muzicală – comună curentelor artistice – prin care se afirmă noutatea exprimării? Ce înseamnă atracția paronimică în expresia romantică? Referatul își propune un joc al evenimentelor aparent arbitrar, dar convergent.

Ideea *atracției paronimice* a început odată cu *paronimia tonală*, descoperită în *Sarabanda* lui Claude Debussy, din suita *Pour le piano* (1901): în momentul de maximă tensiune, în măsurile 50-56, apare citatului medieval – *La Folia*; la origine, tema este în *re* minor, citatul lui Debussy

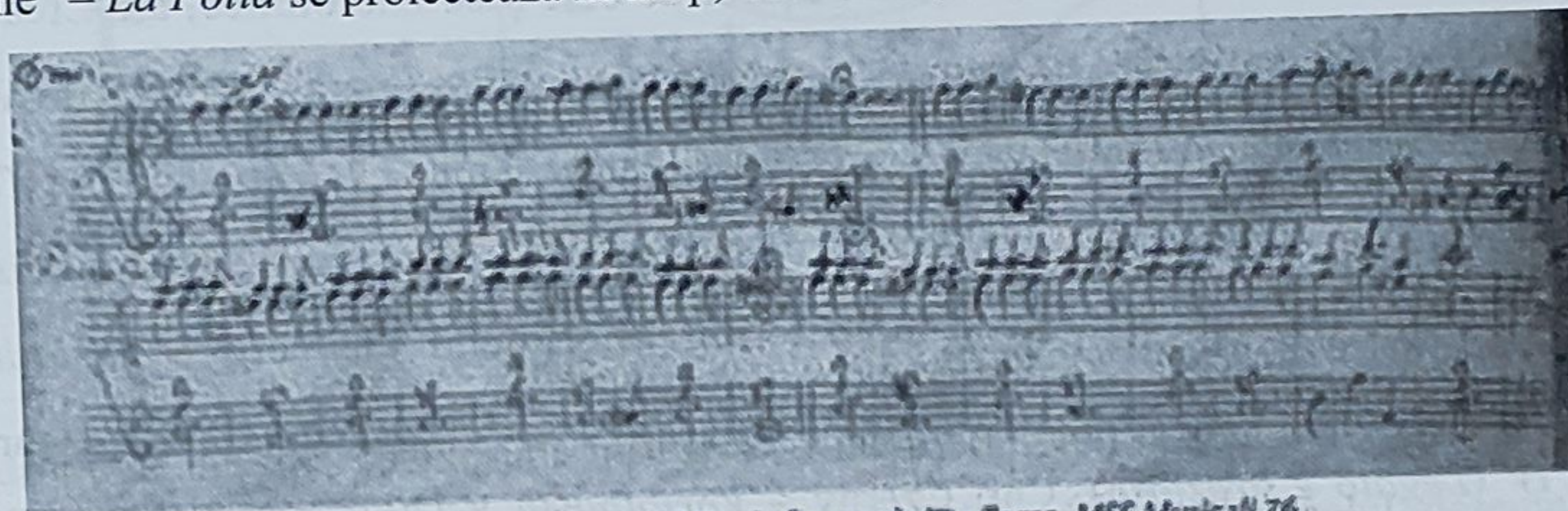
¹ Nicolas Chamfort (1741-1794).

apare în *re*# minor. Diezul însuși subliniază sensul propriului etimon, *diesis* – gr. δῖσις, „acțiunea de a separa, interval”²; originalul în *re* minor este gravitația, *re*# minor capătă puterea de sugestie într-o nouă percepție: relația *re-re*# devine, astfel, o *paronimie tonală*.

Ex. 1 Claude Debussy, *Sarabanda* din suita *Pour le piano* (m. 50-55)



Fenomenul atracției paronimice poate explica atribuirile și confuziile între autori și creații. Atracția paronimică devine o metodă prin care entitatea sonoră consacrată (motivul, tema) adună în jurul ei anumite „deformații fonice” (Ferdinand De Saussure³) menite să ofere explicația. În *Lexique de la terminologie linguistique*, autor Jules Marouzeau⁴, atracția paronimică e definită ca „procedeu [...] prin care un cuvânt se găsește imprimat în conștiința subiectului, «vorbind altora cuvinte apte să ofere explicația»”⁵ [trad.n.]. După opinia lui Ferdinand de Saussure, aceste „deformații fonice” au drept cauză bipartiția semiotică a semnului, în *semnificat* și *semnificant*; „semnificatul poartă numele conceptului [tema, n.n.], iar semnificantul, cel al imaginii acustice”⁶ [trad.n.] (deformările fonice corespunzătoare variațiunilor tematice). Modernismul lui Debussy confirmă atemporalitatea *temei cu variațiuni* – un *passé partout* al expresiei înnoitoare. Frumoasa „nebunie” – *La Folia* se proiectează în timp, 400 de ani, în „variațiuni” celebre:



Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II - Roma, MSS Musicali 76

Fig. 1

² <http://dexonline.ro/definitie/diesis>

³ Michel Arrivé, *Saussure: un langage sans voix?*, Université de Paris Nanterre, 2010, p. 30. Université de Paris Ouest Nanterre la Défense MoDyCo UMR 7114

⁴ Profesor la Facultatea de Litere – Sorbona (1878-1964), fondatorul Societății de studii latine și al *Revistei de studii latine* (1923). http://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Marouzeau

⁵ Juan Manuel Seco del Cacho *El problema conceptual de la etimología popular estudio cronológico y análisis de diccionarios especializados en lengua inglesa* (tesis doctoral) Universidad Complutense De Madrid, Facultad De Filología: “le procédé [...] par lequel un mot se trouve rattaché dans la conscience du sujet parlant à tels autres mots qui paraissent susceptibles d’en fournir l’explication” (1951, 90), p. 186. eprints.ucm.es/7890/1/T30256.pdf

⁶ “Il faut rappeler ici que la terminologie devenue illustre de la bipartition du signe en *signifiant* et *signifié* est très tardive dans la réflexion de Saussure: elle n’a été mise en place que dans l’une des dernières séances du dernier Cours, celui de 1911. Dans les formes antérieures de sa réflexion, le *signifié* portait le nom de *concept* et le *signifiant* celui d’*image acoustique*.” *Idem*.

Bach îi fixează locul *Sarabandei* în suită, după *Allemandă* și *Courantă*, în 1700, Corelli compune *La Folia* (*Sonata în re minor, op. 5, nr. 12*), Haendel (*Suita în re minor, HWV 434*), Beethoven (*Egmond*), Liszt (*Petrarca, Sonetul 104, Parafrază după Sarabanda de Haendel*), Paganini (*Sarabanda*), Rachmaninov (*Variațiuni pe o temă de Corelli*).

Romantismul lui Chopin nu este o apariție singulară, pentru că nici Romantismul, în general, nu este o apariție suspendată în timp. Eugenio d'Ors demonstrase că există un *Baroc* al tuturor timpurilor, dar și ca „normă permanentă și stare fundamentală”⁷ [trad.n.]; *clasicul* din antichitatea greco-romană revine în secolele XVI-XVII; *modernitatea* de la interferența secolelor XIX-XX e preludiată de un *modo hodiernus* medieval. Această atemporalitate a curentelor artistice pare a fi explicată de maxima lui Bernard de Chartres⁸: „Suntem ca niște pitici așezați pe umerii unor uriași. Dacă vedem mai mult și mai departe decât ei, nu e prin perspicacitatea vederii noastre, nici prin mărimea noastră, ci pentru că suntem ridicați pe umerii lor”⁹ [trad.n.]. Revenirea ca și relativa suspendare în timp a curentelor artistice sunt mereu o consecință și o cauză. Afirmția nu are nimic nou, ineditul constă în descoperirea paronimiilor ca joc al deschiderii spre noutate. Astfel că și Romantismul rămâne un adaos pe umerii uriașului timp artistic.

În timpul lui Chopin, o nouă *temă cu variațiuni* concentrează activitatea marilor reprezentanți ai artei pianistice. La 31 martie 1837, la Paris, prințesa Cristina Trivulzio Belgiojoso (scriitoare, jurnalistă adeptă a unificării Italiei), hotărăște un spectacol de caritate; piesa comandată era *Hexameronul*, al cărui titlu era inspirat de cele șase zile biblice, ale Creației, iar cele șase piese erau șase variațiuni pe tema *Marșul Puritanilor* din opera *Puritanii* de Vincenzo Bellini. Concepția i-a fost încredințată lui Franz Liszt, care compune *Introducerea* și *Tema* în transcripție proprie, *Variațiunea a II-a, (Moderato)* și *Finalul (Molto vivace quasi prestissimo)*. Celelalte cinci variațiuni sunt creațiile compozitorilor: Sigismund Thalberg – *Variațiunea I (Ben marcato)*, Johann Peter Pixis – *Variațiunea III di bravura – Ritornello* (Liszt), Henri Herz *Variațiunea IV (Legato e grazioso)*, Carl Czerny – *Variațiunea V (Vivo e brillante – Fuocosissimo molto energico)*; *Lento quasi recitativo* (Liszt); Chopin – *Variațiunea VI Largo (Coda – Liszt)*.

⁷ Pierre Kohler: „... il me paraît plus vrai de tenir le baroque pour la norme permanente ou pour l'état fondamental de la culture universelle, et le classicisme comme un sommet auquel certaines nations s'élèvent à certains moments”. Le *Classicisme français et le problème du Baroque*, in *Lettres de France: périodes et problèmes*, Payot Lausanne, 1943, pp. 49-138.

⁸ Encyclopædia Britannica Bernard de Chartres French philosopher.
<https://www.britannica.com/biography/Bernard-de-Chartres>

⁹ Pierre Riché et Jacques Verger, *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*. Au livre III du *Metalogicon* (1159), Jean de Salisbury fait dire à son maître Bernard de Chartres: “Nous sommes comme des nains assis sur des épaules de géants. Si nous voyons plus de choses et plus lointaines qu'eux, ce n'est pas à cause de la perspicacité de notre vue, ni de notre grandeur, c'est parce que nous sommes élevés par eux”, Paris, Tallandier, 2006, p. 351. <http://journals.openedition.org/crm/2742>

Ex. 2 Fr. Chopin, *Variațiunea a VI-a* (m.1-8)

Largo.

sotto voce

970

Hexameronul poate fi o decodificare, o sinteză explicativă a Romantismului. Analizând, după datele de naștere, cu excepția lui Pixis și Czerny (născuți la sfârșitul secolului al XVIII-lea), toți compozitorii sunt născuți la începutul secolului al XIX-lea, secolul desemnat romantic. Obișnuiți fiind să-l abordăm pe Czerny, în general, doar pentru rigoarea studiilor, cum a preludiat „romantismul” lui Czerny, romantismul lui Chopin?

Ex. 3 C. Czerny, *Variațiunea a V-a* (m. 1-4)

Vivo e brillante.

con bravura

Var: 5.

f



Elev al lui Hummel, Salieri și Beethoven, Carl Czerny preia de la Beethoven tehnica *Studiilor* sale făcute, parcă pentru o redare impecabilă a creațiilor clasice, dar și pentru o bună pregătire a interpretării romantice. Czerny, copil-minune, virtuoz, elevul preferat al lui Beethoven, devine un mare reprezentant al „clasicismului romantic”¹⁰. Profesor al lui Franz Liszt, îi insuflă acestuia harul de compozitor-interpret. Cu Chopin este în relații foarte bune și se întâlnesc mereu în timpul sejurului de la Viena din 1829. *Nocturnele* sale vor fi sursa de inspirație în *Nocturnele* lui Chopin. Tema *Hexameronului* din creația lui Bellini nu este întâmplătoare. Variațiunile pe teme din creațiile lui Bellini sunt o provocare și o mare noutate în transpunerea pianistică a tehnicii *bel canto*. Astfel, în creația lui Czerny întâlnim: *Variațiuni – Bellini, I Montecchi e i Capuleti*, op. 295, *Variațiuni Briliante pe o temă din Norma de Bellini*, op. 297, *Marea Fantezie pe o arie din „Norma” de Vincenzo Bellini*, op. 689.

De ce Vincenzo Bellini ?

Bellini (3 noiembrie 1801, Catania – 23 septembrie 1835, Paris) venea din Italia spectacolului de operă. Se naștea la 47 de ani după teribila *Ceartă* (*La Querelle*) între apărătorii operei franceze grupați în jurul lui Jean-Philippe Rameau (*Coin du Roi*) și partizanii operei italiene grupați în jurul lui Jean-Jacques Rousseau (*Coin de la Reine*). Cu toate că în anul 1754 „Cearta” se terminase cu afirmarea genului francez de operă (*Castor și Polux* de J. Ph. Rameau), pe scena operei pariziene cea mai mare popularitate revine tot operei italiene. Wagner însuși va recunoaște meritul italianesc de a fi renunțat la partiturile greoaie, de dragul melodiei: „...melodia dezgolită, melodia absolută, încântarea auzului, adică melodia care nu era nimic altceva decât melodie”¹¹. Cei trei maeștri ai *bel canto*-ului – Rossini, Bellini, Donizetti, se impun în spectacolul muzical parizian. Vincenzo Bellini trăiește puțin, doar 34 de ani, timp justificat parcă, de precocitatea sa: „începe

¹⁰ Isabelle Oehmichen, *Carl Czerny - Nocturnes*, Éditions Hortus, 2010 (HORT 074).

https://www.musicologie.org/publirem/carl_czerny_nocturnes.html

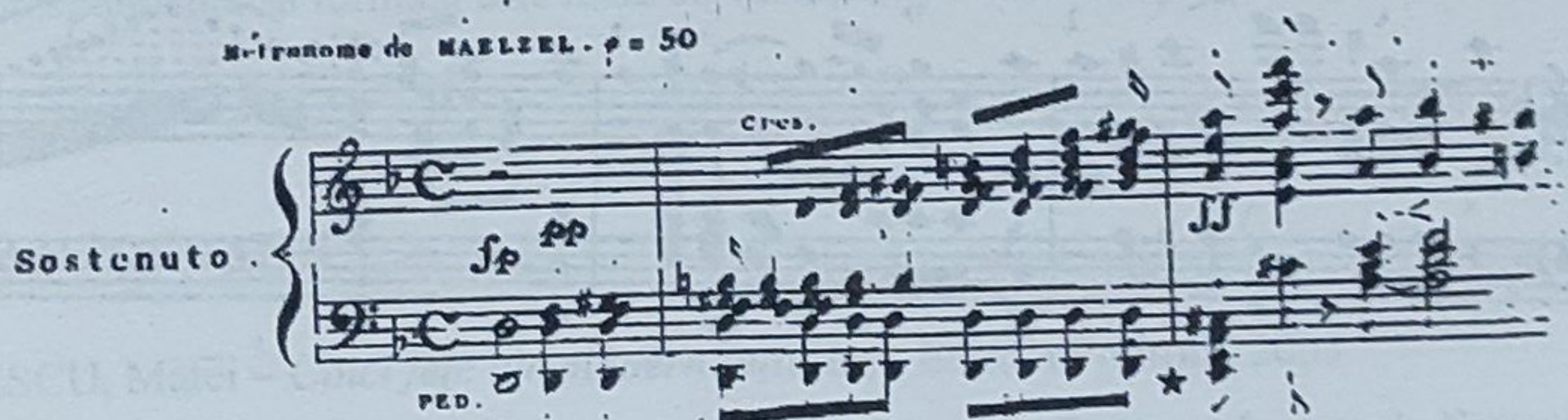
¹¹ Harold Schonberg, *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1997, p. 216.

studiul teoriei muzicale la vârsta de 2 ani, iar al pianului la 3 ani. A realizat prima sa creație muzicală la vârsta de 6 ani”¹². Încântarea auzului – *bel-canto*-ul devine „textul” în *absentia* ca expresie a unui ideal, cu precădere, feminin. Bellini abordează tema prezenței feminine ca victima unui destin implacabil și își numește creațiile „melodrame” sau „tragedii lirice”: *Somnambula* (06.03.1831, Milano), *Beatrice di Tenda* (16.03.1833, Veneția), *Puritanii* (25.02.1835, Paris). La Paris, în anul 1831, are loc întâlnirea între Chopin și Bellini. Impresionat de linia melodică din ariile lui Bellini, melodia absolută, Chopin o va transpune pianistic. „Cantilena lui Bellini interpretată de cântăreții italieni ai timpului, îi părea cea mai bună școală pentru a învăța frazarea la instrumentul său”¹³ [trad.n.]. Deși interpretarea creației lui Frédéric Chopin implică o anumită virtuozitate, paradoxal, transpunerea pianistică a ornamentelor vocale nu sunt o exacerbare tehnică, ci sunt incluse în sinuozitatea unei linii melodice, care va caracteriza poetica chopiniană printr-un *bel canto* pianistic.

Pe lângă compozitorii participanți la *Hexameron*, istoria muzicii evidențiază încă un exponent al „clasicismului romantic”: Friedrich Wilhelm Kalkbrenner sau Frédéric Kalkbrenner (1785-1849), compozitor și pianist de origine germană, naturalizat francez. Tinerețea și-o petrece alături de Haydn, Hummel, Clementi și Beethoven. Devine francez în 1826, iar în anul 1832 îl întâlnește pe Chopin, care tocmai sosise la Paris. Jozef Elsner, fostul său profesor îl sfătuiește să continue studiile cu Kalkbrenner; Chopin refuză, dar îi va dedica *Concertul în mi minor*. Chopin continuă să îl admire: „E singurul pianist căruia nu îndrăznesc nici măcar să-i dezleg încălțăminte”¹⁴ [trad.n.]. Romantismul lui Kalkbrenner, ca anticipare chopiniană, îl regăsim, cu precădere, în *Concertul pentru pian nr. 1, op. 61*, compus în 1823 și în *Grande Fantaisie Effusio Musica*.

Grande Fantaisie Effusio Musica este o succesiune de imagini diversificate de poetica romantică, un adevărat *credo* al compozitorului.

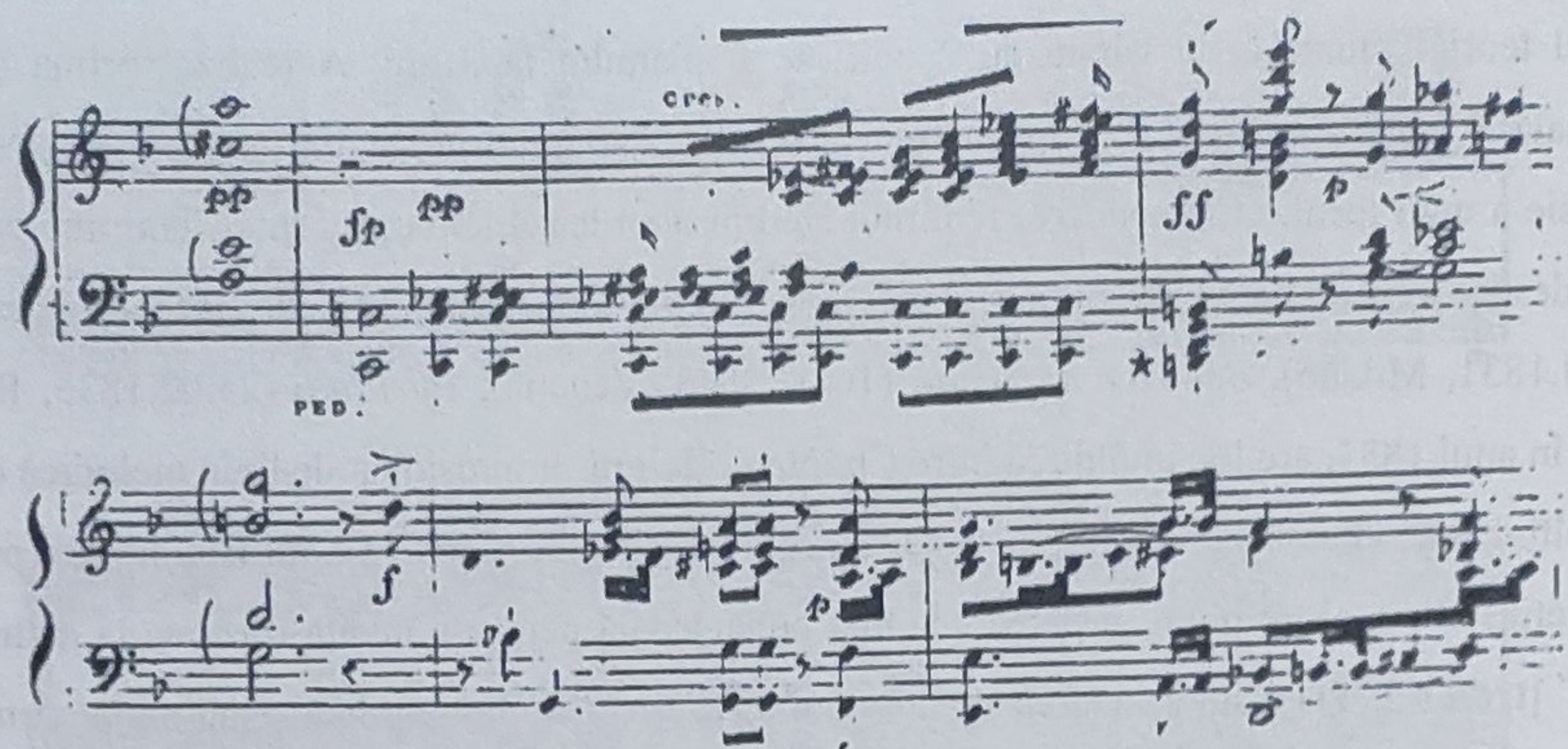
Ex. 4 (m. 1-10)



¹² *Dictionar de personalități, meditații, maxime*, http://www.compendium.ro/pers_detalii.php?id_pers=703

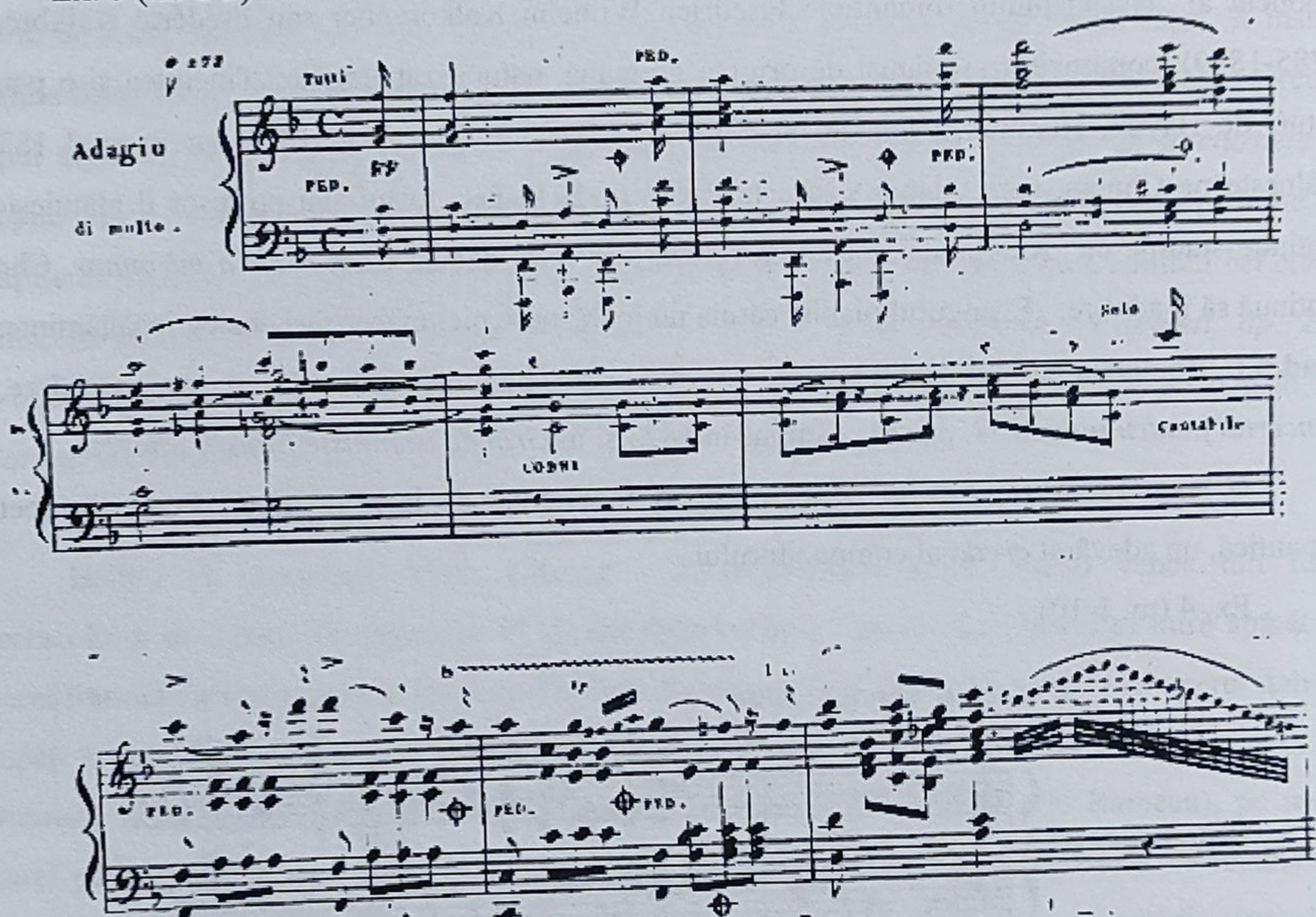
¹³ *Revue des deux Mondes*, 15th October 1883, pp. 849-878 [...] *la cantilène de Bellini dite par les chanteurs italiens de ce temps-là lui semblait la meilleure école pour apprendre à phraser sur son instrument*.
<http://saspase.sas.ac.uk/557/1/Rddm%2015%20October%201883.pdf>

¹⁴ *Il est le seul [pianiste] dont je ne suis pas digne de délayer les souliers* Lettre à K. Kumelski, 18 octobre 1831: «On jeden, któremu ja rzemyczka u trzewiczka rozwiązać niegodzien», Fryderyk Chopin, *Wybór listów*, Wrocław, 2004, p. 135.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Kalkbrenner#cite_note-4



În *Concertul pentru pian*, atmosfera premergătoare romantismului lui Fr. Chopin apare, cu precădere, în partea a II-a (*Adagio*): tema simplă și solemnă contrastează cu pasaje de mare virtuozitate, cromatisme, toate într-o abordare pianistică inedită.

Ex. 5 (m. 1-9)



Libertatea componistică, poetica romantică și virtuozitatea aveau o explicație și în faptul că în 1824, Frédéric Kalkbrenner devine asociatul lui Camille Pleyel, directorul companiei muzicale Pleyel și împreună înființează reputata fabrică de pianuri *Pleyel* (clienți de seamă vor fi Chopin și Liszt).

Ex. 6 *Tempo I* (m. 41-50)



În anul 1831, la apariția *Variațiunilor pentru pian și orchestră pe tema «Là ci darem la mano»* din *Don Giovanni*, Robert Schumann exclamă: *Jos pălăria, domnilor, un geniu!* Viena îl primea cu brațele deschise, dar războiul ruso-polonez îl va îndepărta de patrie. La Paris, Chopin găsește gloria, iubirea „... și apoi *nota albastră* răsună și iată-ne în azurul nopții transparente”¹⁵ [trad.n.].

În concluzie:

- fenomenul atracției paronimice include ca *centru gravitațional*, o temă consacrată (*La Follia*, ariile lui Bellini), un ideal poetic (libertatea exprimării, *bel canto*);
- corespondența sa formală este *tema cu variațiuni*, o constantă în percepții multiple.

BIBLIOGRAFIE

- CĂLINESCU, Matei – *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005
- KOHLER, Pierre – *Le Classicisme français et le problème du Baroque Lettres de France: périodes et problèmes*, Payot Lausanne, 1943
- D’ORS, Eugenio – *Profesiunea de critic de artă*, București, Editura Meridiane, 1977
- SCHÖNBERG, Harold – *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 1997

¹⁵ “Et puis **la note bleue** résonne et nous voilà dans l’azur de la nuit transparente”. George Sand, *Impressions et souvenirs*, p. 86. <http://www.cooperation.net/lanotebleue/quest-ce-quune-note-bleue/>

WEBOGRAFIE

- ARRIVE, Michel – *Saussure: un langage sans voix?*, Université de Paris Ouest Nanterre, 2010
- CACHO, Juan Manuel Seco del – *El problema conceptual de la etimología popular estudio cronológico y análisis de diccionarios especializados en lengua inglesa* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología,
<http://eprints.ucm.es/7890/1/T30256.pdf>
- <https://www.britannica.com/biography/Bernard-de-Chartres>. Encyclopædia Britannica
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Kalkbrenner#cite_note-4. Lettre à k. Kumelski, 18 octobre 1831: *On jeden, któremu ja rzemyczka u trzewiczka rozwiązać niegodzien.*, Fryderyk Chopin, *Wybór listów*, Wrocław, 2004
- <http://sas-space.sas.ac.uk/557/1/Rddm%2015%20October%201883.pdf>. Revue des deux Mondes, 15th October 1883
- OEHMICHEN, Isabelle – *Carl Czerny Nocturnes*, Éditions Hortus, 2010 (HORT 074)
https://www.musicologie.org/publirem/carl_czerny_nocturnes.html
- RICHÉ, Pierre et Jacques Verger, *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 2006, <http://journals.openedition.org/crm/2742>

NONVERBAL ȘI PARAVERBAL ÎN REALIZAREA FIȘEI PSIHOPEDAGOGICE LA DISCIPLINA ARTĂ VOCALĂ - CANTO

Profesor Daniel-Renato Ridiche

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: The psycho-pedagogical tab is an extremely useful tool for knowing the student. There are many objective reasons for knowing the student and observing as accurately as possible his nonverbal behavior from which we can extract enough information about his personality. The tone of the student's voice indicates safety or insecurity, stress, shyness above average. The way he breathes, the breaks between my question and the student's answer, how he looks at when he focuses on answering, the existence and frequency of calming behaviors, all this is another indication of his comfort and his personality. Without a psychophysical well-being the student will never reveal his full potential and will not have the courage to openly express his opinions and ask the questions he feels need to put. In the case of the point on cognitive processes and the student's work style; it is interesting to note how the student is self-assessing and how the teacher initially evaluates it. Sudden changes in the voice of a person always indicate the appearance of a discomfort or, on the contrary, of a psychological comfort. A good observation of the nonverbal and paraverbal language of the pupil, in order to make the process more effective, involves fulfilling more conditions.

Keywords: psycho-pedagogical file, nonverbal behavior, body language, teacher, art singing.



Consider că Fișa psihopedagogică (un instrument extrem de util pentru cunoașterea elevului) ar trebui completată prima dată când are loc întâlnirea elevului cu profesorul său la specialitatea *canto clasic*. Sunt multe motive obiective ce țin de cunoașterea nemediată a elevului și observarea cu cât mai multă acuratețe a comportamentului său nonverbal din care pot extrage destule informații despre personalitatea sa. Dar analiza comportamentală și temperamentală începe (în opinia personală), de fapt, cu felul în care va „bate” la ușă, fapt ce îmi va spune cât de timid sau de timorat este pentru această primă întrevvedere. Cât de aplecat sau cât de drept stă, cum e îmbrăcat și ce culori predomină, gradul de îngrijire al vestimentației și al igienei corporale, tipul de privire, iată tot atâtea indicii de limbaj corporal, ce arată într-un procent ridicat dacă e vorba de un elev puțin timorat (dar extrovertit) sau introvertit. Până în momentul în care elevul își folosește vocea pentru a spune o formulă de salut, acestea sunt semnalele pe care le pot utiliza pentru a-mi forma o primă impresie. Cu cât elevul va căuta să ocupe mai puțin spațiu decât în mod obișnuit într-o asemenea situație (e totuși normal să aibă o anumită stare de neliniște la prima întrevvedere¹), deși profesorul va

¹ Din aceeași categorie face parte și „efectul de halat alb” și mă refer la pacientul care merge să facă o electrocardiogramă și are pulsul puțin mărit (deși nu are probleme cardiace semnificative) datorită ambianței (care poate fi una extrem de plăcută) sau ideii de spital, fapt luat în calcul de unii medici.

detensione atmosfera întâmpinându-l cu un zâmbet cât mai sincer, dacă e posibil, cu atât devine mai clar faptul că elevul se liniștește mai greu, sau are tendințe introvertite. Tonul vocii va indica siguranța (voce clară cu silabe clar articulate) sau nesiguranța, stresul, timiditatea peste medie (voce slabă, greu inteligibilă datorită intensității scăzute, dar și crispării mușchilor faciali ce duc la o articulație deficitară și, în consecință, neclară).

După ce elevul va fi invitat să ia loc pe unul din scaunele aflate în sala de clasă, poziționarea scaunului pe care va alege să se așeze (cât de departe de profesor, cât de aproape de ușă, spre interiorul sălii sau mai aproape de ușă), precum și modul în care se va așeza și va sta pe scaun vor indica cât de încrezător este în sine, cât de intimidat este de profesor (sau cât de intimidant este profesorul) și care este măsura confortului său psihic pe parcursul întrevederii.

Dacă la început va lua loc pe un scaun mai apropiat de ușă, ar putea avea legătură cu respectarea spațiului specific persoanei cu autoritate – profesorul, dar și cu menținerea unei anumite distanțe confortabile pentru temperamentul său și al situației date. Sunt unii elevi (mai rari) care înaintează până aproape de mijlocul sălii cu zâmbetul pe buze și care salută într-un mod vioi încă de la prima întrevedere, fapt ce indică încrederea în forțele proprii și deschiderea spre nou și creativitate. Colaborarea cu un astfel de elev se poate prezenta sub cele mai bune auspicii și este genul de elev care se va așeza extrem de comod pe scaun și își va lăsa rucsacul sau geanta pe un alt scaun, fără nici o problemă în a ocupa ceva mai mult spațiu, spre deosebire de elevul extrem de timid, neîncrezător în forțele proprii și temător, care își va ține geanta cât mai aproape de sine, eventual strâns și stând pe marginea scaunului ca și cum ar fi gata de plecare.

După un schimb inițial de întrebări generale ce ar trebui să frizeze amabilitatea socială obișnuită (dacă a mâncat dimineață, dacă a găsit greu sala de clasă, ce ore urmează să aibă sau a avut, câți ani are) pentru a-i observa comportamentul de bază, trec de obicei la întrebări ceva mai specifice, cu trimitere la motivația personală a elevului în studiul artei cântului (dacă a mers vreodată la Operă sau la Filarmonică, dacă a ascultat vreodată muzică de operă sau simfonică, ce genuri muzicale ascultă și, în final, de ce a ales tocmai această specializare). Comportamentele nonverbale în cazul răspunsurilor la a doua categorie de întrebări îmi oferă frecvent o gamă foarte variată de indicații, chiar dacă *feedback*-ul verbal de obicei este același. Astfel mi-am putut da seama că elevul de fapt nu prea este atras de genul *operei* sau *lied*-ului, dar îi place foarte mult să cânte muzică ușoară sau piese de jazz și își dorește, de fapt, să-și perfecționeze tehnica de cânt prin canto clasic. Sunt lucruri pe care le-am descoperit treptat, pe parcursul unei discuții sau a mai multora cu mai mulți elevi, în decursul cărora a trebuit să fie câștigată încrederea elevului, prin crearea unei ambianțe plăcute, dar și prin trimiterea mesajului că „sunt de partea lui” și vreau să obțin de la el tot ce are mai bun, pentru a-i arăta cât de valoroasă este persoana sa și a o pune în valoare.

Revenind, în cazul în care elevul are în continuare o atitudine închisă și e ușor timorat, eventual cu brațele încrucișate, pentru a-i provoca o deschidere și o detensionare la nivel nonverbal, cu repercusiuni pozitive în plan psihic, îi voi întinde fișa psihopedagogică pe care aștept să o ia din mîna mea (moment în care își va deschide brațele pentru a o lua), în felul acesta producându-se o primă relaționare directă prin apropierea spațială ce ar trebui să reducă anxietatea. Observarea tremurului foilor din mîna elevului este un indicator de stres. O întrebare poate fi cam câți colegi are în clasă, cu care dintre aceștia se înțelege mai bine și de ce (indicarea afinităților de temperament, a celor de „gust” muzical sau frecventarea anumitor cercuri arată de fapt și preferințele sale). Modul în care respiră, pauzele dintre întrebarea mea și răspunsul elevului, modul în care privește când se concentrează pentru a răspunde, existența și frecvența comportamentelor de calmare, toate acestea constituie alte indicii ale stării sale de confort și ale personalității sale.

Pentru a avea rezultate optime în alcătuirea unui profil cât mai real al elevului (pe termen lung, mediu și scurt) e necesar, ca profesor, să-mi dau seama care este impactul meu asupra acestuia încă de la prima întrevvedere și să admit că felul în care mă voi comporta cu siguranță îi va influența reacțiile². Din acest motiv, tonul cu care pun anumite întrebări, modul în care privesc elevul și distanța la care stau față de el, vor contribui la nivelul său de confort, preferabil celui de disconfort inițial (dacă acesta există), prin eliminarea timorării și timidității exagerate, tocmai în ideea de a-l pregăti, din punct de vedere psihic, pentru completarea Fișei psihopedagogice (care nu trebuie să pară un interogatoriu) și a obține, pe cât posibil, răspunsuri cât mai sincere. Fără o „stare de bine” (psihofizic) elevul nu-și va revela niciodată potențialul său pe deplin și nu va avea curaj să-și spună deschis părerile și să pună întrebările pe care simte nevoia să le pună.

Rubricile din Fișa psihopedagogică uneori pot atinge puncte delicate, cum ar fi descrierea relațiilor din cadrul familiei sau condițiile de viață și de studiu pe care le are elevul. Stă în măiestria profesorului de a face cât mai puțin apăsătoare momentele în care sunt situații delicate, de exemplu, cele în care e vorba de o familie dezbinată, cu violență domestică sau cu un nivel scăzut de trai. Climatul familial și modul în care se va lăsa influențat elevul cu siguranță va avea reverberații asupra randamentului său școlar la specialitate și nu numai, deoarece între 15-19 ani sunt extrem de fragili emoțional, supuși la multe influențe și în curs de conturare a personalității.

În cazul punctului referitor la procesele cognitive și stilul de muncă al elevului, este interesant de observat felul în care se autoevaluează elevul și modul în care eu îl evaluez inițial (deoarece de-a lungul timpului unii elevi au salturi calitative în învățare, datorită schimbării de atitudine de neîncredere în propriile forțe, în cea de încredere în sine și în profesor). Mai rar am

² Paul Ekman, *Telling lies. Clues to Deceit in Marketplace, Politics, and Marriage*, New York, W.W. Norton Company, 1992, pp. 170-173.

văzut elevi care să se supraevalueze și să bifeze în căsuța pentru inteligență „foarte bună”. Orice răspuns vor pune, întotdeauna îi rog să argumenteze pentru a vedea sistemul de valori la care se raportează și acesta e momentul în care observ, uneori, comportamente de falsă modestie sau de încredere scăzută în propriile forțe. Adesea, între ceea ce completează elevii în fișă și ceea ce cred despre ei înșiși coincide din analiza comportamentală și congruența limbajului verbal cu cel nonverbal – cazurile cu elevi cu stimă de sine extrem de scăzută sau prea ridicată fiind mai rare.

E important de observat care este mâna cu care scrie elevul (poate fi stângaci, de exemplu), deoarece acela este „brațul dominant” sau mâna cu care preferă să facă acțiunile cel mai repede și mai bine. Utilizarea brațului dominant în gesturi este semn de sinceritate³, iar la polul opus se află utilizarea celuilalt. În acest fel ne-am putea da seama dacă elevul are vreodată intenția de a ne induce în eroare. Discret, în timpul în care pun întrebări referitoare la conținutul fișei, voi observa mișcările capului elevului. Dacă acesta dă din cap afirmativ sau negativ în timp ce vorbește și mișcarea apare simultan cu rostirea cuvintelor, pot acorda încredere răspunsurilor sale. Dar dacă mișcarea capului este întârziată, apărând după ce vorbește, cel mai probabil afirmația sa nu este sinceră. De asemenea, dacă gestul capului nu susține afirmația, din nou poate fi un indiciu de nesinceritate (verbal spune DA, dar capul are gestul de negare). Modificările bruște în vocea unei persoane indică apariția unei stări de disconfort sau, din contră, a uneia de confort psihic.

O bună observare a limbajului nonverbal și paraverbal al elevului, în ideea de a eficientiza la maxim⁴ acest proces, implică îndeplinirea anumitor condiții cum ar fi:

- un punct bun de observație, care să nu mascheze mișcarea picioarelor sau a trunchiului prea mult;
- mă aștept la discuția inițială să văd anumite gesturi de calmare;
- e de prevăzut ca elevul să aibă o stare de nervozitate inițială;
- este necesar ca elevul cu care discut să fie adus treptat într-o stare cât mai relaxată;
- trebuie să stabilesc care este comportamentul de bază al elevului, iar starea de relaxare la care este adus, menționată anterior, contribuie la acest lucru;
- voi căuta să sesizez cât mai multe dintre gesturile de calmare (frecvența lor) și în ce situații apar, la ce subiect/-e atins/-e în discuție;
- întrebarea mea e urmată de o pauză și apoi observ;
- voi păstra concentrarea elevului asupra subiectului adus în discuție;
- vorba multă niciodată nu va fi echivalentă cu adevărul (și la acest punct țin să precizez din motive foarte subiective – dar obiective din punct de vedere științific – că elevii

³ Tonya Reiman, *Limbajul trupului. Cum să ai succes atât în planul profesional cât și în cel personal*, traducere din limba engleză de Valentin Adrian Serac, București, Editura Curtea Veche, 2010, pp. 139-140.

⁴ Joe Navarro, *Secretele comunicării nonverbale. Ghidul unui fost agent FBI pentru „citirea” rapidă a oamenilor*, București, Editura Meteor Press, 2008, pp. 228-233.

guralivi tind să aibă mai mult credit din partea profesorului, limbuției fiindu-i atribuită valoare de adevăr cel mai adesea);

- starea de disconfort este pasageră (se instalează când nu convine ceva elevului, cum ar fi o întrebare sau o situație și dispare când se schimbă subiectul, de exemplu);
- întotdeauna trebuie izolată cauza stresului sau a disconfortului (indiciile de stres sau de eliberare a stresului nu înseamnă neapărat și lipsă de onestitate);
- gesturile de calmare comunică o multitudine de lucruri ce trebuie analizate în context (ne permit să identificăm problemele ce necesită sporirea atenției și a cercetărilor privind preocupările elevului în cazul discuției inițiale, dar nu numai).

Nu ar trebui să facem absolut nimic din ce ar putea să descurajeze sau să facă elevul să renunțe la a-și mai asuma riscul de a comunica⁵ deschis cu profesorul, deoarece comunicarea adevărată se construiește doar pe relații de încredere.

BIBLIOGRAFIE

CARNEGIE, Dale & Associates, Inc. Stuart R. LEVINE; Michael A. CROM – *Liderul poți fi tu*, București, Editura Curtea Veche, 2011

EKMAN, Paul – *Telling lies. Clues to Deceit in Marketplace, Politics and Marriage*, New York, W. W. Norton & Company, 1992

NAVARRO, Joe – *Secretele comunicării nonverbale. Ghidul unui fost agent FBI pentru „citirea” rapidă a oamenilor*, București, Editura Meteor Press, 2008

REIMAN, Tonya – *Limbajul trupului. Cum să ai succes atât în planul profesional cât și în cel personal*, București, Editura Curtea Veche, 2010

⁵ Dale Carnegie & Associates, Inc. Stuart R. Levine; Michael A. Crom, *Liderul poți fi tu*, Ediția a II-a, revizuită, București, Editura Curtea Veche, 2011, p. 37.

ARTHUR HONEGGER – ŞASE POEME PE VERSURI DE JEAN COCTEAU

Lector univ. dr. **Adrian Roşu**
Universitatea Ovidius, Constanţa

Abstract: This paper contains the main arguments - reflected in the analysis - on how the compositional creed of composer Arthur Honegger is reflected in the music of the six poems for voice and piano composed on Jean Cocteau's verses. The analysis of these lieder is brief, focused on elements considered of first importance and, unfortunately, with a small number of musical examples, in order not to exceed the space allowed for publication.

Keywords: compositional creed, musical architecture, composition, theme, sound plans.

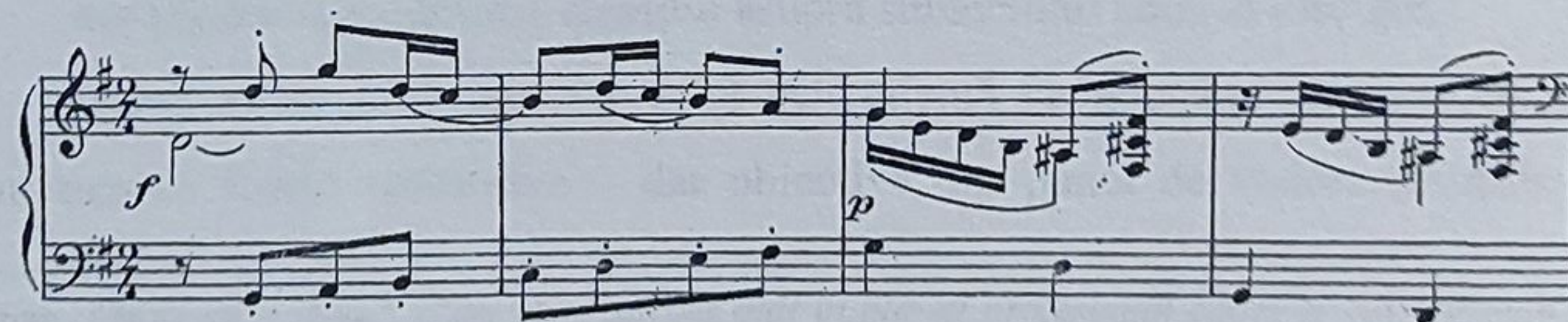
*I*n anul 1920 şi ulterior, specialiştii au apreciat crezul componistic al lui Arthur Honegger ca lipsit de cultul facilului şi al *music-hall*-ului, fiind ataşat muzicii de cameră şi muzicii simfonice în ceea ce avea ea mai grav şi mai auster, la aceasta adaugându-se o mare importanţă acordată arhitecturii muzicale, pe care compozitorul n-ar fi sacrificat-o din raţiuni de natură literară sau picturală. Tendinţa lui Honegger era aceea de explorare a complexităţii polifonice şi nicidecum de întoarcere la simplitatea armonică; el considera că acea întoarcere ar trebui realizată într-o manieră diferită de cea a unor contemporani, opţiunea sa constituind-o suprapunerile armonice moderne.

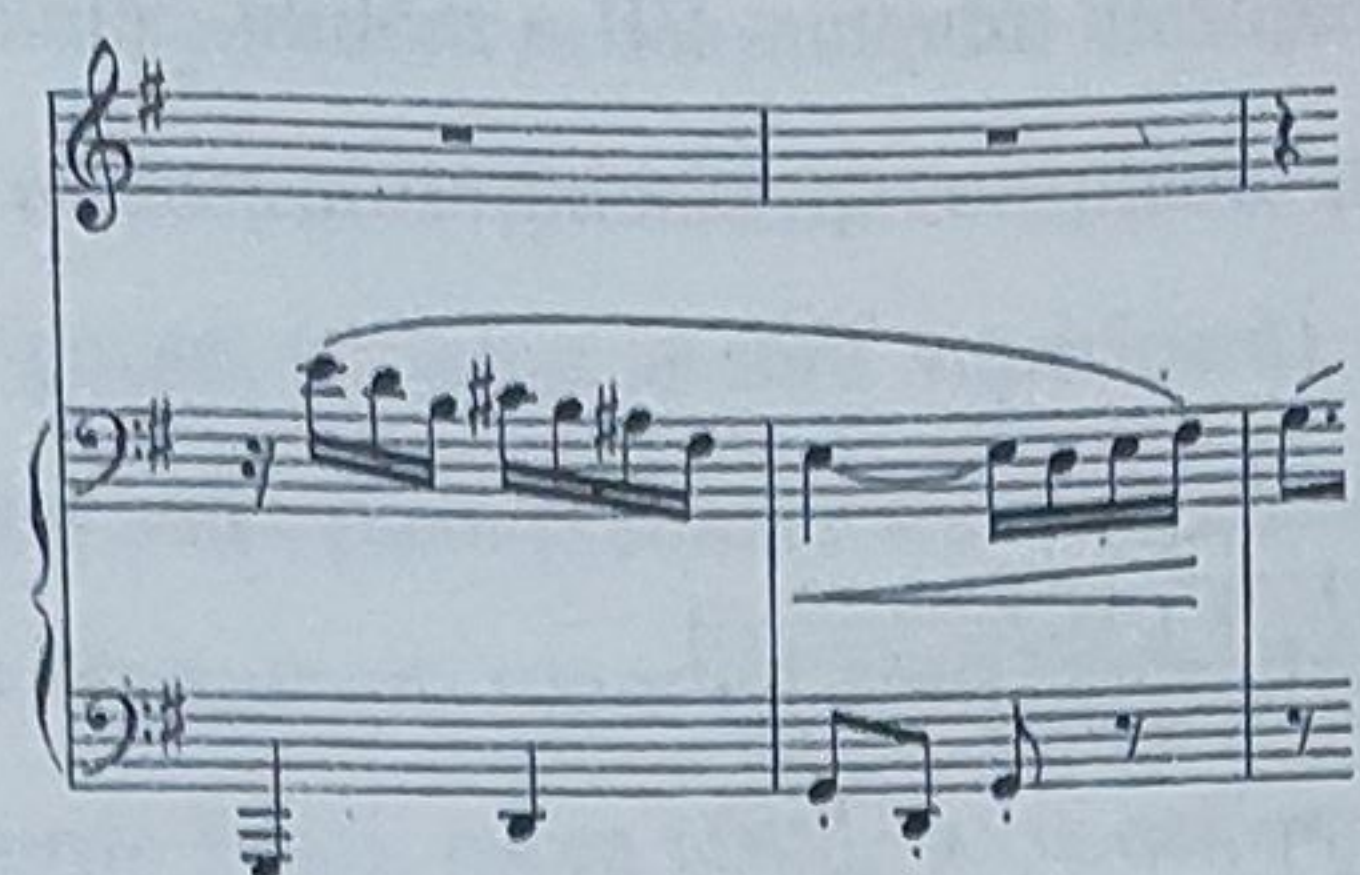
Tot în 1920, compozitorul începea să scrie *Six poésies de Jean Cocteau – Le Nègre, Locutions, Souvenirs d'Enfance, Ex-Voto, Une Danseuse, Madame* pentru voce şi pian.

Vom încerca, în cele ce urmează, să desluşim unele din coordonatele mărturisite de compozitor, prin intermediul unei tentative analitice a celor şase poeme ale sale, pe versurile poetului francez, poeme în care se spune că „jazz-ul se împletea cu influenţa lui Fauré, iar romanţa cu parodia”.

Prima piesă a ciclului, *Le Nègre*, păstrează de la *liedul* clasic arhitectura bipartită simplă, scriitura fiind însă polifonică, cadrele tonale modificate prin multitudinea alteraţiilor ce apar pe parcurs;

Ex. 1 *Le Nègre* (m. 1-6)

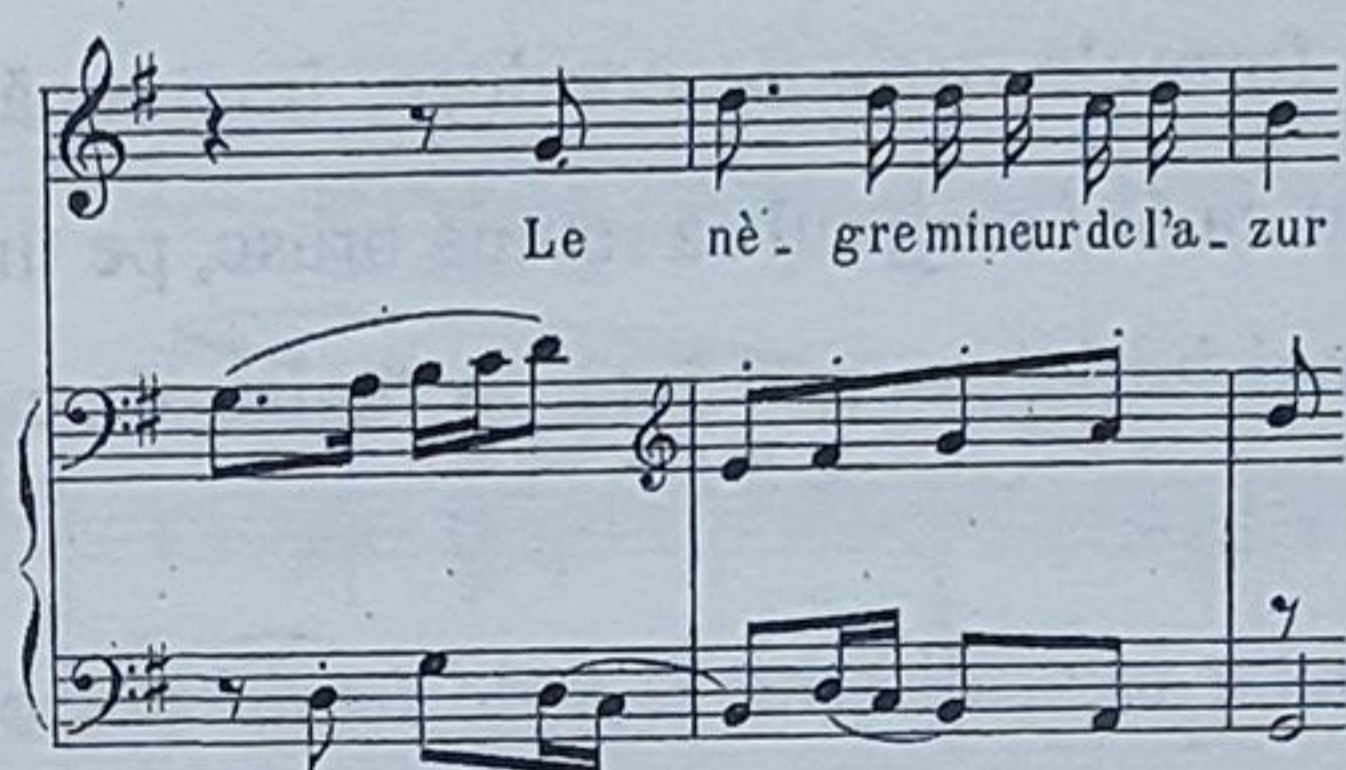




relația tonală a **B**-ului cu **A**-ul nu mai este de dominantă a tonalității inițiale, ci de omonimă a relativei. Debutul se realizează cu o introducere în care pianul expune o temă mai degrabă proprie fugii decât *lied*-ului. Zona tonală este a lui *Sol* major, în care treptele a II-a și a IV-a sunt mobile.

În măsura 7, tema este reluată în bas, în timp ce deasupra ei, în aceeași măsură, își face intrarea vocea. După saltul de dominantă – tonică cu care începe tema pianului, intrarea vocii cu intervalul tonică – dominantă – chiar dacă linia melodică solistică este diferită de cea a temei basului – creează impresia de intrare în *stretto* pe principiul răspunsului tonal din fugă.

Ex. 2 *Le Nègre* (m. 7-8)



Continuarea frazei întâi a vocii și începutul frazei a doua se derulează pe un *ostinato* ritmico-melodic al pianului, unde cele două planuri sonore rămân în zona tonalității *Sol* major, intens cromatizată, cu treptele a II-a și a IV-a mobile în bas.

Ex. 3 *Le Nègre* (m. 9-12)



După seria de cadență I – V din finalul frazei a doua, basul reia tema inițială variată melodic și încheiată pe acordul treptei I din *Mi* major, tonalitate în care debutează *B*-ul piesei.

În secțiunea a doua, compozitorul însoțește linia melodică solistică – ce debutează în *Mi* major, dar are tendințe modulatorii spre *fa#* minor în măsurile 23-26 – cu patru planuri sonore de

acompaniament, care evoluează în tonalitatea *Mi* major cu treapta a VII-a mobilă, cele două planuri superioare fiind angajate într-un dialog continuu exprimat prin repetate intrări în *stretto*.

Ex. 4 *Le Nègre* (m. 18-25)

O nouă succesiune de formule *ostinato* conduce, împreună cu vocea, spre zona tonală a dominantei lui *Mi* major, pentru ca *Sol* majorul să revină brusc, pe timpul întâi al măsurii 31, pentru ultimele două expuneri ale temei inițiale – mai întâi în registrul acut al pianului, apoi în bas – cu care se și încheie piesa.

Locution are o construcție total diferită față de *liedul* precedent. Intervențiile vocii au un caracter recitativic, dimensiuni diferite și alternează cu pasaje mai mari sau mai mici ale pianului. Metrica nu mai este constantă (măsura 6 este în 18/8, în timp ce celelalte sunt în 12/8). Acompaniamentul se caracterizează și el prin alternanța de pasaje acordice, melodice – acestea din urmă desfășurându-se, fie prin alunecări cromatice, fie arpeggiat – sau cu suprapuneri ale celor două tipuri de scriitură. Nu se mai poate vorbi de un cadru tonal, piesa abundând în alterații ce determină o curgere confuză de sonorități neancorate de vreun centru.

Prima frază vocală se desfășoară pe un acompaniament acordic, în care se remarcă, pe de o parte, începutul cu acord de cvinte, iar pe de altă parte, succesiunea de cvinte paralele din grav, acoperind melodic două cvarte mărite (ex. 5).

Ex. 5 *Locution* (m. 1-2)

Scriitura pianului se schimbă din măsura a 3-a, unde încep să evolueze patru planuri sonore, ce anunță, ca structură (pedală în bas, mers cromatic și formule arpegiate în interior și o linie melodică figurată în zona sonoră superioară), desfășurarea ulterioară a acompaniamentului. Pe evoluția celor patru planuri sonore are loc a doua intervenție a vocii, al cărei sunet final este susținut de un impresionant arc sonor cu profil ascendent. După punctul culminant atins de pian la granița dintre măsurile 5 și 6, vocea începe seria celor trei mini-intervenții din centrul piesei; dacă pe prima pianul își „consumă” zona de coborâre a arcului menționat, pe celelalte două acompaniamentul reunește desfășurările melodice – treptate sau arpegiate – cu sonoritățile acordice.

Ex. 6 *Locution* (m. 4-10)

În măsura 11, vocea readuce în atenție tema de început a *lied*-ului, variată melodic, augmentată exterior și cu un suport armonic foarte asemănător celui inițial. O ultimă intervenție a vocii, însoțită de *ostinato* în planurile sonore superioare ale acompaniamentului și de acordurile din grav, în care cvinta își reafirmă importanța, încheie această piesă.

Al treilea *lied* al ciclului, *Souvenirs d'enfance*, ne prilejuiește întâlnirea cu o nouă manieră de abordare muzicală a versurilor lui Cocteau. Revine ideea de tonalitate sau de cadru tonal-modal. Evoluția vocii este consistentă, ea desfășurându-se pe elemente de construcție muzicală comparabile cu cele de tip clasic. Arhitectura este bipartită.

Prima frază a A-ului se întinde pe opt măsuri, în care vocea desfășoară o melodie oarecum liniștită – în ciuda tempo-ului rapid și al formulelor de șaisprezecimi din acompaniament –, narativă, în registrul grav – ceea ce-i conferă un caracter întrucâtva conspirativ („în timpul nopții” se întâmplă sau se pune la cale ceva...) și pe un ambitus de numai o sextă. Acompaniamentul este *ostinato*, subliniind starea de suspans. Totul se desfășoară într-un cadru tonal general de *Fa* major cu treptele a II-a și a V-a mobile în cadrul mersurilor cromatice din planul secund al acompaniamentului și cu o structură pentatonică (*do – re – fa – sol – la*) în linia melodică a vocii.

Ex. 7 *Souvenirs d'enfance* (m. 1-8)

Pen-dant la nuit u-ne ro-se a-van-ce sous feux é-teints

Prin contrast, fraza a doua, deși descendentă, este explozivă; concentrată pe numai patru măsuri și desfășurată cu valori egale (optimi), ea parcurge în mers rapid ambitusul de octavă al tonalității *fa* minor. Formula de acompaniament se schimbă și ea radical, linia melodică solistică este dublată în octave de pian, în timp ce planul sonor median, în mișcare izoritmă cu vocea, creează armonii interesante prin paralelismul de terțe, în care linia melodică superioară urmărește sonor un *do* doric, iar cea inferioară readuce în atenție alunecările cromatice.

Ex. 8 *Souvenirs d'enfance* (m. 9-12)

S'il ar-ri-vait quel-que cho-se El-le at-ten-dra le ma-tin

Fraza a treia a *liedului* – o variație melodico-ritmică a primei fraze –, concentrată pe numai șapte măsuri, este adusă în decalaj de o măsură față de formula de acompaniament, și ea reluată identic începând din măsura 13 și variată în final. Pentru fraza a patra, compozitorul păstrează dimensiunile și structura ritmică a celei de-a doua, dar construiește un alt contur melodic, mai static, prin ideea de repetare motivică (chiar dacă variată în final) și prin restrângerea ambitusului la intervalul de cvintă micșorată. Pianul, pe formula de acompaniament a frazei a doua, compensează însă restrângerea de ambitus prin reluarea în octave – în registrul acut, de data aceasta – a mersului descendent, între tonicile unui *sib* minor cu trepta a II-a coborâtă. Finalul primei secțiuni a piesei se face prin augmentarea exterioară a tiparului de acompaniament al frazei a patra, realizată oarecum static, pe principiul repetării și al *ostinato*-ului.

B-ul debutează în *Re* bemol major, cu o melodică avântată a vocii solistice, susținută de un acompaniament cu sonorități complexe (sunt de remarcat ciocnirile de secunde din acordurile planului sonor superior) și o ritmică ce imprimă dinamism (sincopele contratimpate pe care este construit *ostinato*-ul de octave din registrul grav). Pianul punctează în planul sonor secund pilonii melodici ai vocii, iar armonia evoluează spre *Re* major.

Ex. 9 *Souvenirs d'enfance* (m. 30-39)

Un interludiu al pianului, început pe ultima măsură a frazei vocale, pregătește revenirea elementelor specifice A-ului, într-un *re* mixolidic / *re* doric ce-și schimbă „tonica” pe *sol*, prin secvențare.

Finalul readuce în atenție structura și caracterul frazei a doua a A-ului, desfășurată de voce în tonalitatea *fa* minor natural, dublată în octave de pian, pe formula de acompaniament în șaisprezecimi proprie primei fraze a piesei și cu un suport armonic figurat și complex din punct de vedere sonor prin multitudinea de alterații.

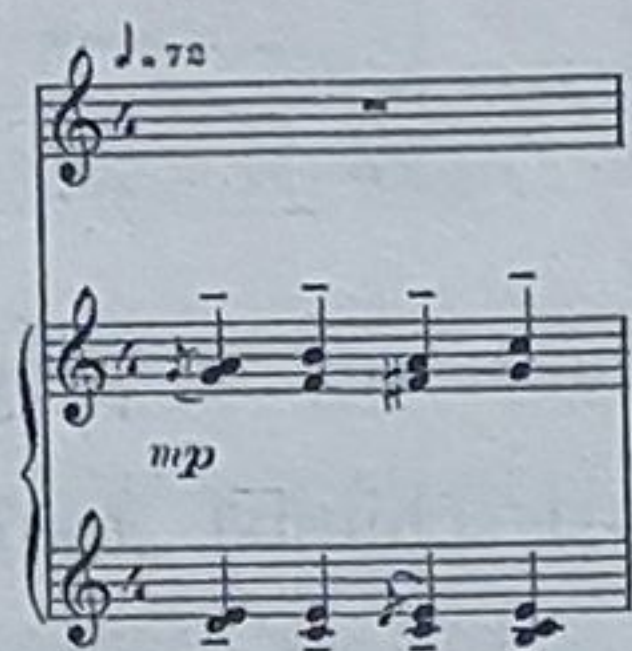
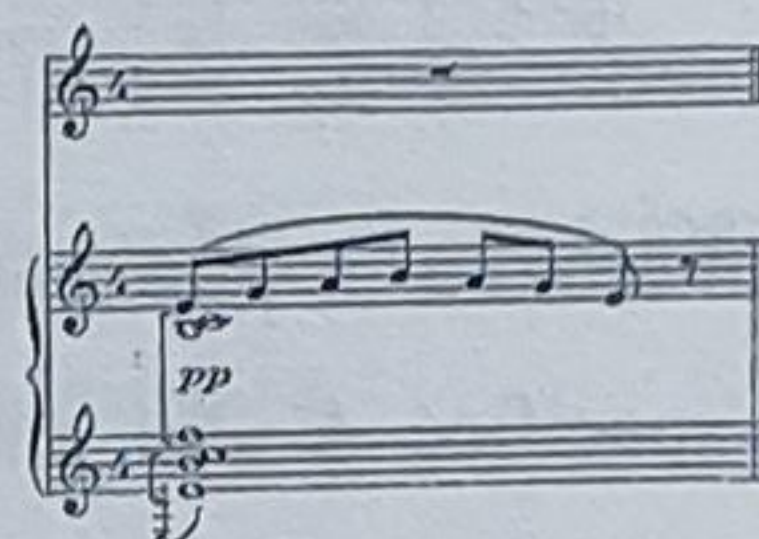
Liedul al patrulea, **Ex-voto**, este o veritabilă miniatură, ce se întinde pe numai nouă măsuri, într-o curgere continuă a vocii, susținută de un acompaniament eminent acordic, într-un cadru tonal-modal, ce pleacă din zona unui *la* minor cu treapta a VI-a mobilă spre sonorități nedefinite, ca aparținând unui anumit centru tonal sau modal, ce abundă în ciocniri de secunde.

Ex. 10 *Ex-voto* (m. 2-4)

Vocea evoluează pe două fraze, prima, de trei măsuri încheiate pe un acord obținut din suprapuneri de cvarte cu secunde adăugate în interior, iar a doua, de patru, cu sunetul final susținut de o succesiune de acorduri, în care prevalează ciocnirile de secunde și care evoluează spre acordul final, realizat prin suprapunere de cvinte perfecte cu secunde adăugate în interior.

Ex. 11 *Ex-voto* (m. 5-8)

Piesa este încadrată de o măsură de introducere, în care linia melodică superioară a pianului prefigurează în valori duble debutul vocal al primei fraze (ex. 12) și o măsură de încheiere, în care pianul readuce linia melodică cu profil pentatonic din ultima măsură a aceleiași fraze întâi (ex. 13).

Ex. 12 *Ex-voto* (m. 1)Ex. 13 *Ex-voto* (m. 9)

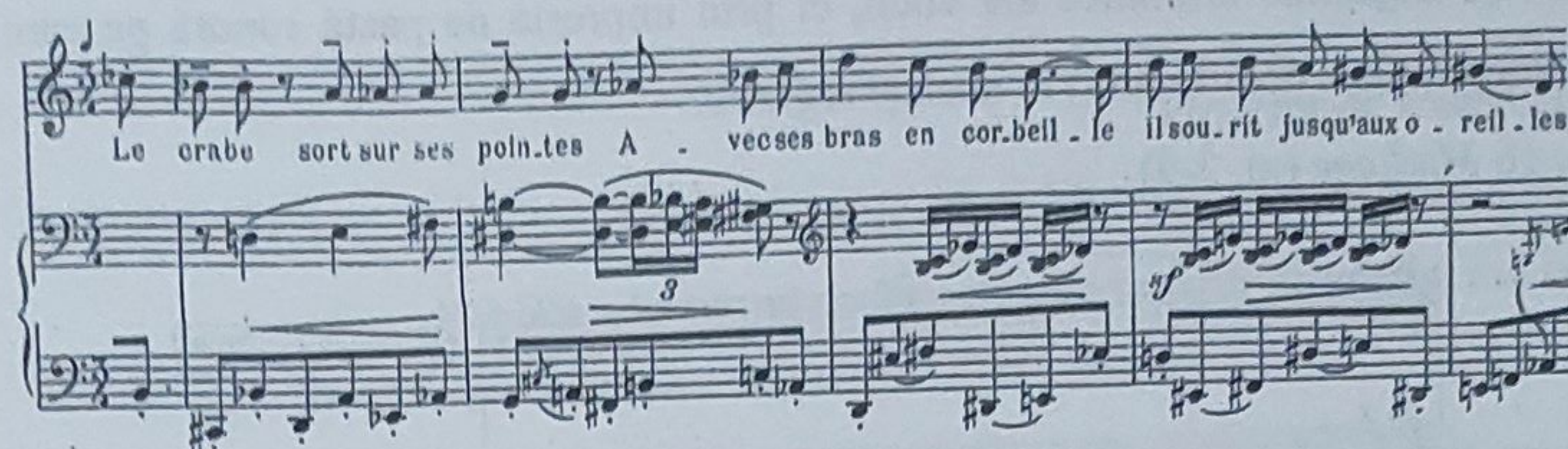
De dimensiuni mai mari (20 de măsuri) ca scriitură, dar de durată comparabilă cu precedentul prin indicația metronomică, *liedul* al cincilea, *Une danseuse*, se desfășoară pe două secțiuni. Dintre toate piesele ciclului, aceasta exprimă poate cel mai bine legătura muzicii cu textul poetic, mergând până la descrierea aproape picturală a acestuia.

Introducerea de trei măsuri anunță particularitățile de limbaj muzical utilizat de compozitor pe parcursul piesei (abundența de alterații, alunecările cromatice, secunda și cvarta – cu răsturnările lor și intervalele compuse în componența cărora intră – ca intervale generatoare ale unor desfășurări melodice și armonice în continuă mișcare) și creează reperele de atmosferă ale primei secțiuni.

Linia melodică vocală desfășurată exclusiv prin mersuri treptate (excepție face doar saltul final de cvartă mărită) conturează un tablou acvatic în care se mișcă lin și discontinuu „eroul” primelor versuri, crabul. Deși formula de acompaniament se schimbă pentru secțiunea a doua, asemănarea pe care o sugerează versurile între cele două imagini (crab – balerină, fiecare în mediul său) este transpusă muzical prin reluarea formulei melodice de început a frazei întâi în debutul

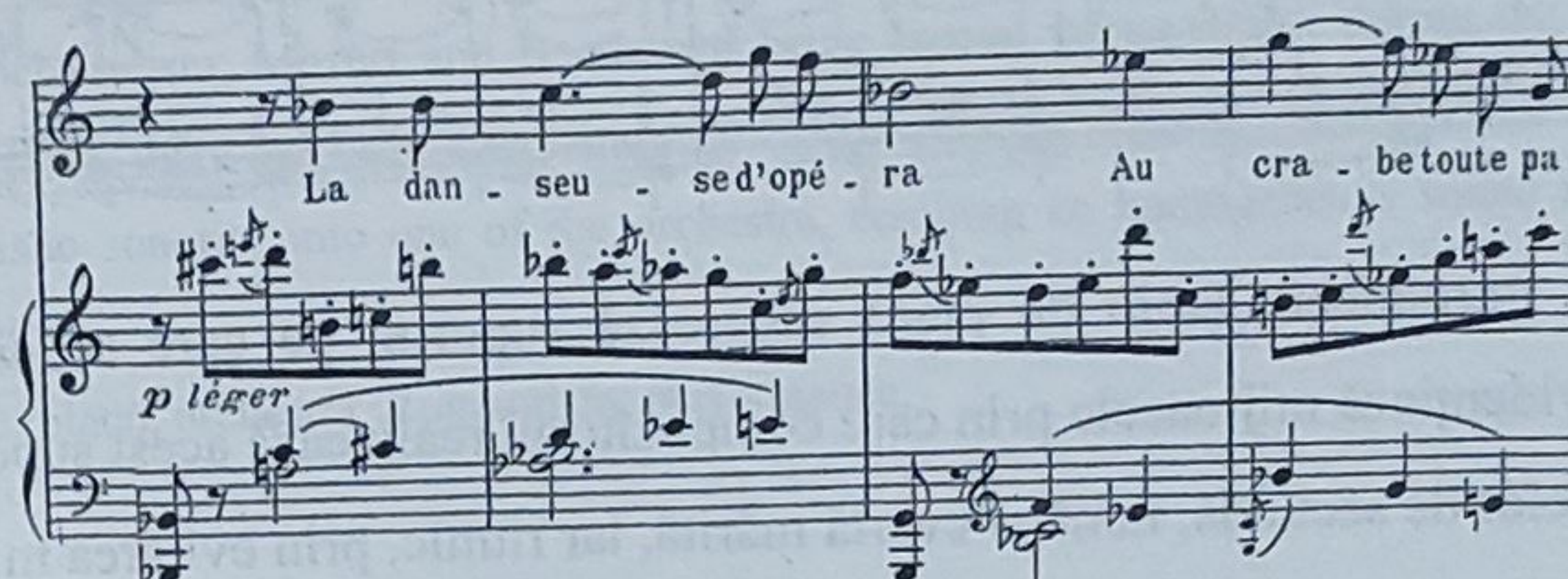
melodic al acompaniamentului secțiunii a doua, în condițiile în care elementele de limbaj menționate anterior se păstrează pe tot parcursul piesei.

Ex. 14 *Une danseuse* (m. 3-8)



Prin comparație, „dansatoarea de la operă” este înfățișată de compozitor printr-o desfășurare melodică sinuoasă, avântată, bazată pe multe salturi (între care însă apar sporadic și mersuri treptate) și în contextul tonal al lui *Mib* major, susținut mai mult sau mai puțin de suportul armonic al acompaniamentului. Remarcăm tot ca pe un element caracteristic important, în contextul paralelei muzicale realizate, că unicul salt (de cvartă descendentă) din melodica secțiunii întâi – în încheiere – este adus în secțiunea a doua pe toate finalurile de vers.

Ex. 15 *Une danseuse* (m. 11-20)



Considerăm acest *lied* ca fiind un admirabil exemplu de transpunere în muzică a unor imagini poetice prezentate comparativ.

Ciclul de lieduri pe versuri de Cocteau se încheie cu piesa *Madame*, o altă miniatură de dimensiuni extrem de reduse (13 măsuri), corespunzând unui text poetic foarte succint. Deși versurile sunt scrise aproape în maniera unei comunicări, Honegger găsește modalitatea de a le conferi o doză de umor, prin cele două „exclamații” muzicale (pe textul „le beau qui ça”) dinaintea

finalului, subliniate prin schimbarea domeniului sonor al acompaniamentului. Ca și în cazul liedului *Ex-voto*, vocea își desfășoară linia melodică într-o curgere neîntreruptă de la început până la sfârșit, într-un *Fa#* major aproape nestingherit de armoniile acompaniamentului, nu pentru că acestea ar fi concordante cu sugestiile armonice ale vocii, ci prin impresia de pastă sonoră pe care o creează constant (excepție face doar finalul) în același registru.

Ex. 16 *Madame* (m. 2-9)

The musical score is for a piece in F# major (three sharps) and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line (soprano) and piano accompaniment (piano) for measures 2-5. The second system shows measures 6-9. The lyrics are in French: "O Ma - da - me voi - là ce qu'il faudrait com - pre - dre vous" and "me di - tes toujours que vous aimez le beau le beau qui ça ? le beau Léan - dre".

Măsura de introducere (*solo* de pian) sugerează suportul pe care se derulează aproape întreaga piesă și evidențiază mijloacele prin care compozitorul realizează acest suport: melodic, prin prioritatea intervalelor de secundă, nonă și cvartă mărită, iar ritmic, prin evitarea mișcării izoritmice a celor patru planuri sonore și, în consecință, a „atacurilor” simultane, altele decât cele de pe timpii întâi și al treilea. În final, pianul reia prima frază a *liedului*.

BIBLIOGRAFIE

- BERGER, Pascal – *Gândirea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1975
 BUCIU, Dan – *Elemente de scriitură modală*, București, Editura Muzicală, 1984
 BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de genuri și forme muzicale*, București, Editura Muzicală, 1978
 ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998

RELAȚIA PIAN – ORCHESTRĂ ÎN CONCERTUL PIANISTIC ROMANTIC

Profesor dr. **Constantin Sandu**

Școala Superioară de Muzică și Artele Spectacolului, Porto
i2ADS – Institutul de Investigație în Artă, Design și Societate, Porto

Abstract: The analysis of the relationship between the piano and the orchestra into the romantic Concert reveals its essence through the rivalry between the two parts, the clear desire of affirmation by one at the expense of the other and, on the other hand, by the trend of union, concatenation, the desire to form a whole and, in fact, to perform together. The dialectical relationship between these divergent trends and their synthesis into the musical opus defines the relationship between the solo instrument and the orchestra in general and, in particular, between the piano and the orchestra. After the presentation of the previous composers (Bach, Seixas, Haydn, Mozart and Beethoven) and works, the analysis contemplates the main Concerti of the 19th century, including the ones by Rachmaninov, as the last romantic great opuses for piano and orchestra. The concluding ideas are that before the total affirmation of the piano, its predecessor, the harpsichord, was quite emancipated within the orchestra, but the full affirmation as a soloist in front of it was achieved during the classicism, Mozart and Beethoven being crucial personalities; during the 19th century, despite various divergent streams, there has been a tendency for "reconciliation", which will result in a more or less profound integration of the piano sonority into one of the orchestra, resulting an homogeneous sound as a basis of a global symphonic construction.

Keywords: concerto, piano, orchestra, Romanticism, performance.

PROLEGOMENE



etimologia cuvântului *concert* a creat multe discuții polemice: provine din *consertare* (a uni, a înlănțui, a forma un ansamblu), din *concertare* (a lupta, a rivaliza) sau din *concentio-tus* (a cânta împreună). În secolul al XVI-lea, când acest concept a început să fie aplicat în muzică, ortografia era variabilă, ceea ce complica situația și împiedica ajungerea la un răspuns cert. În timp, noțiunea de *concert* a desemnat diverse tipuri de muzică, cristalizându-se două semnificații:

- a. „Formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale, instrumentale sau vocale, fără participarea altor manifestări artistice”¹.
- b. „Compoziție muzicală pentru un instrument solist cu acompaniament de orchestră”².

¹ *** *Dicționar de termeni muzicali*, Zeno Vancea (coord.), București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 110.

² *Ibidem*, p. 111.

În această lucrare, mă voi referi la al doilea sens, acel de lucrare muzicală pentru solist sau, mai rar, pentru mai mulți soliști și orchestră.

Independent de originea cuvântului în cauză, analizând cu atenție fenomenul complex al acestui gen muzical, de la apariția sa și până în prezent, putem afirma că în esența sa există atât lupta, rivalitatea între părțile componente, dorința clară de afirmare a uneia în detrimentul celeilalte, cât și tendința de unire, înlănțuire, de a forma un ansamblu și, în fond, de a cânta împreună. Relația dialectică între aceste tendințe divergente și sinteza lor în cadrul lucrării muzicale definește relația între instrumentul solist și orchestră, în general și între pian și orchestră, în particular.

În muzica medievală, instrumentul era subordonat vocii, având rolul de „umil” acompaniator. Piese instrumentale erau rarități. Abia după anul 1500 apar primele culegeri de piese instrumentale în Italia, apoi Germania, Franța, Anglia și Spania. Arta instrumentală își croiește drumul către o afirmare deplină în cadrul noii estetici umaniste: emanciparea omului care se poziționează în centrul lumii, recăpătându-și drepturile și devenind conștient de sentimentele și simțurile sale. O manifestare clară a acestui fenomen constă în faptul că artistul începe să-și semneze lucrările. De asemenea, muzicianul creator își dă seama că pe claviatură, liniile muzicale nu sunt îngrădite de limitările vocii, în întindere și în rapiditate. „Expresia instrumentală se afirmă în muzică, așa cum nudul în pictură, reabilitat încetul cu încetul, se eliberează de blestemul păcatului original. [...] Arta instrumentală este poate cel mai bun simbol al noului spirit renașcentist”³.

În perioada ce urmează Renașterii, denumită Barocă (1600-1750) se cristalizează principiile fundamentale pe care se va baza muzica, până în epoca contemporană: tonalitatea se emancipează în detrimentul modurilor, se constituie marile forme (*suită*, *sonată*), apar instrumente noi, orchestra prinde formă, apare noțiunea de concert public. În ceea ce privește orchestra, dacă în jurul anului 1700 fiecare țară avea propria structură, în secolul al XVIII-lea se realizează unificarea instrumentației în favoarea concepției italiene (vioara I, vioara II, violă, violoncel). În general, Barocul prezintă o unitate de stil în timp și în plan geografic, un cod de expresie impunându-se în Europa, făcând din muzică un limbaj universal. Tot în această epocă se cristalizează concertul ca gen muzical (după 1680), sub influența compozitorilor Corelli, Torelli și Vivaldi.

Deja în 1675 găsim în lucrările lui Stradella separația între *concertino* (având o structură de *trio-sonata*) și *concerto grosso*; când cele două grupuri cântau alternativ, creau un dialog cu efect de ecou. *Concertele op. 6* de Corelli s-au răspândit în Europa, influențând compozitori în Franța și Anglia. Händel a fost cel mai important creator în tradiția lui Corelli; el a îmbogățit componența orchestrei, adăugând instrumente de suflat și a „inventat” concertele pentru orgă. Torelli a introdus ca noutate: o vioară solo interpretează o partitură de stil idiomatic, virtuoz, contrastând cu

³ Marie-Claire Beltrando-Patier, *Histoire de la Musique*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 376.

materialul pentru *tutti*. De asemenea, părțile erau organizate în jurul unor teme sau secțiuni – *ritornello* – care revin periodic în discursul muzical, întregi sau în fragmente, ceea ce arată preocuparea pentru structura și forma lucrărilor. Vivaldi a fost cel care a dezvoltat din plin caracteristicile formale și stilistice ale modelului lui Torelli: stabilirea formei în trei părți, introducerea momentelor solistice brilante și pline de pasiune, elaborarea minuțioasă a *ritornello*-urilor, utilizarea instrumentelor de suflat. Concertele sale erau admirate în toată Europa, în special în Germania, unde stilul lor a fost imitat de diverși compozitori, între care și Bach, care a transcris multe concerte de Vivaldi.

Cele șase *Concerte Brandenburgice* ale lui **Johann Sebastian Bach** – numerele 1, 3 și 6 fiind *ripieno* concerte, celelalte *grossi* – reprezintă o încununare a muzicii instrumentale scrise până în acel moment. Pentru lucrarea de față, *Concertul nr. 5 (BWV 1050)* are o importanță deosebită: scris pentru clavecin, flaut, vioară și *tutti* (corzi și *continuo*), pentru prima dată clavecinul își asumă funcția de solist, punând în umbră rolul de acompaniator. Importanța sporită a clavecinului în relație cu flautul și vioara este întărită și de cadența impresionantă prin dimensiuni, virtuozitate și forță expresivă. Era anul 1721 când Bach a oferit versiunea finală a acestor șase concerte lui Christian Ludwig de Brandenburg. Câțiva ani mai târziu, Bach a compus 14 concerte pentru clavecin (8 pentru un instrument, 3 pentru două, 2 pentru trei și 1 pentru patru). Cel mai cunoscut și poate cel mai important este *Concertul în re minor BWV 1052* datorită muzicii plină de energie și forță dramatică, virtuozității părții solistice și bogăției acompaniamentului orchestral. Este vorba de primul grup de concerte care, prin valoarea lor, se mențin și astăzi în repertoriul pianistilor. Astfel, îl putem considera pe Händel cel care a impus concertul pentru orgă, iar pe Bach cel pentru clavecin.

O mențiune specială merită făcută *Concertului în La major de Carlos Seixas*⁴, datorită faptului că, deși puțin cunoscut, este o lucrare de valoare chiar în comparație cu concertele contemporanilor. Compus în prima parte a secolului al XVIII-lea, muzicologia consideră puțin probabil ca el să fi cunoscut concertele lui Bach, însă desigur cunoștea lucrările lui Vivaldi, Geminiani, Corelli sau Albinoni (dar aceștia nu au compus pentru clavecin și orchestră). În trei părți contrastante – *Allegro*, *Adagio*, *Allegro* – această lucrare surprinde prin echilibrul între energia briliantă a părților extreme (ultima fiind o *Gigă*) și lirismul intens al părții a II-a, scrisă în *fa#* minor.

După 1750, genul concertant pentru clavecin este bine reprezentat de fiii lui Bach, în special Carl Philip Emanuel și Johan Christian, apoi de Haydn și Mozart. O noutate este apariția expoziției cu două teme în tonalități diferite, fenomen strict legat de cristalizarea formei de *sonată*.

⁴ Carlos Seixas (1704-1742), compozitor, clavecinist și organist al Capelei Regale din Lisabona din 1720. Elev și prieten al lui Scarlatti, opera sa este influențată de compozitorul italian, fără a pierde propria personalitate impregnată de o profundă sensibilitate muzicală. Pe lângă numeroase lucrări pentru clavecin (*Concertul*, *Suite*, *Toccate*, *Menuete*, etc.), se cunosc diverse *Misse*, un *Te Deum* și *Motete* pentru cor și orchestră.

Deși inventat la începutul secolului al XVIII-lea, pianul de-abia către sfârșitul secolului a început să se impună, mai întâi coexistând cu clavecinul, apoi luându-i locul de instrument cu claviatură preferat de compozitori, interpreți și public. Prima mențiune clară a lui **Joseph Haydn** despre *pianoforte* datează din 1784, când deja scrisese concertele pentru claviatură (celebrul *Concert în Re major Hob. XVIII.11* fiind compus în jurul anului 1780).

Wolfgang Amadeus Mozart a compus 23 de concerte originale pentru claviatură, acest gen fiind prezent în permanență de-a lungul carierei sale, reprezentând o evoluție în concepție. El a adoptat o structură în trei părți, prima în forma de *sonată* cu dublă expoziție, a doua lentă, de obicei în tonalitatea subdominantei, finalul fiind un *rondo* în tradiția franceză. Dimensiunile ample conferă concertelor o forță dramatică și o varietate considerabilă. Dubla expoziție nu este bazată pe repetiție, ci pe transformarea și prelucrarea motivelor prezentate inițial și apariția unor noi teme. Acest fapt conferă un sens dramatic intrării solistului, un eveniment care trebuie pus în valoare. Dezvoltarea se bazează pe dialogul concertant între solist și orchestră, discursul muzical îndreptându-se către un punct culminant, urmat de repriza care rezolvă tensiunea acumulată prin aducerea temelor în tonalitatea de bază. Cadența reprezintă momentul de libertate oferit solistului, în care acesta poate aduce un aport personal, valorificând spiritul inventiv și capacitatea de a rezolva dificultățile tehnice. Cu toate acestea, Mozart prezintă deseori cadența scrisă, demonstrând concepția structurală a lucrărilor sale. În esență, evoluția de la un stil galant și agreabil la un stil mult mai personalizat, în care frumusețea și expresivitatea sunt primordiale în relația cu etalarea tehnicii și virtuozității, a creat bazele concertului modern pentru pian. Îmbinarea elementelor concertistice cu cele simfonice au creat o fuziune organică între pian și orchestră, în care cei doi parteneri colaborează la construcția și realizarea operei muzicale.

Ludwig van Beethoven a pășit pe drumul deschis de către Mozart, ducând concertul clasic pe cele mai înalte culmi și deschizând calea concertului romantic. Dacă primele două concerte nu aduc inovații, *Concertul nr. 3 în do minor op. 37* se apropie mai mult de genul simfoniei, realizând o adevărată dublă expoziție, prin structura bine definită a introducerii orchestrale, cu contrast tonal între grupurile tematice. De asemenea, notăm un progres clar în ceea ce privește echilibrul între solist și orchestră, tratați de aici încolo ca doi adevărați parteneri. Compozitorul **André Boucourechliev** afirma în lucrarea sa despre Beethoven: „În principiul concertant care opune solistul orchestrei, Beethoven descoperă izvoarele vii ale unui dialog poetic liber care estompează prezența formei tradiționale a genului, de altfel bine prezervată; concertul beethovenian se evidențiază pur în relație cu orice convenție formală. Dimensiunile sale temporale și sonore sunt, de altfel, lărgite: concepția simfonică a dezvoltărilor și a temelor, ale orchestrei, ale scrierii pianistice, care rivalizează cu toată masa sonoră într-un discurs de la egal la egal ...”⁵.

⁵ François-René Tranchefort, *Gula da música sinfónica*, Lisboa, Gradiva, 1998, p. 70.

Concertele nr. 4 în Sol major op 58 și nr. 5 în Mib major op. 73 reprezintă pași importanți în evoluția genului, din multe puncte de vedere: amplitudinea simfonică și dimensiunea lucrărilor, ale căror dezvoltări apropie genul de cel al simfoniei, dialogul solist-orchestra fiind subordonat construcției muzicale pe baza materialului tematic; înlocuirea cadenței cu un pasaj *solo* în totalitate integrat în partitură (Concertul nr. 5); eliminarea pauzei între părțile a II-a și a III-a; prezența pianului la începutul lucrărilor, ori enunțând tema (Concertul nr. 4), ori expunând o cadență de virtuozitate (Concertul nr. 5). Toate sunt dovezi ale concepției unitare, în care se integrează atât solistul, cât și orchestra. În acest cadru, Beethoven ridică pe cele mai înalte culmi ale expresiei muzicale simple game, arpegii și triluri, care creează aspectul unor improvizații naturale și libere de orice constrângere formală. Aceste lucrări impun prezența pianului modern de concert, atât prin densitatea și caracterul orchestral al pianisticii, cât și prin extensia claviaturii. Remarcabilă este dramatizarea relației pian-orchestra în partea a II-a Concertului op. 58, unde pledarea solistului în fața corzilor în unison a provocat analogii cu îmblânzirea fiarelor sălbatice de către Orfeu, urmată de fericirea din partea a III-a, provocată de armonia câștigată cu partenerul orchestral.

În concluzie, concertele pentru pian și orchestră de Beethoven au o importanță fundamentală în ceea ce privește relația pianului cu orchestra, deschizând calea către fuziunea cât mai perfectă între cei doi parteneri în serviciul lucrării artistice, fenomen ce va influența întregul romantism muzical.

CONCERTUL PIANISTIC ROMANTIC

În secolul al XIX-lea, pianul se impune ca un propagator esențial al muzicii în Europa. Majoritatea marilor compozitori au fost pianiști, iar în relație cu orchestra este unicul instrument capabil de a echilibra masa instrumentală din ce în ce mai densă. În cadrul genului concertant, fără nici o îndoială, cel mai la modă în această epocă este concertul pentru pian. Extrema diversitate a genului împiedică orice clasificare în funcție de formă sau tipologie: stilul brillant, în cea mai bună tradiție galantă ale lucrărilor lui Mendelssohn și Weber, concertele lirice și populare de Schumann, Grieg și Ceaikovski, cele de Chopin – unde orchestra este pusă pe un plan secundar pentru a evidenția sensibilitatea și brilianța solistică – concepția lisztiană, bazată pe metamorfoza temelor, concepția simfonică masivă a lui Brahms.

În prima jumătate a secolului, rolul instrumentistului a crescut în importanță, prin apariția și înflorirea statutului de compozitor-instrumentist virtuoz. Spre exemplu în universul pianistic al lui Liszt, compozitorul era personalitatea dominantă. Tehnica sa revoluționară se evidențiază în concertele sale, influențând mulți compozitori din partea a doua a secolului al XIX-lea și secolul XX.

Dacă cele două Concerte de **Carl Maria von Weber** nu suscită mult interes, atunci *Konzertstück op. 79 în fa minor*, lucrare de maturitate, merită pe deplin locul pe care îl ocupă și în prezent în repertoriul pianiștilor. Este o lucrare programatică, ce prezintă tumultul sufletească al unei

prințese datorat lipsei soțului plecat într-o cruciadă, apoi bucuria revederii, după întoarcerea oastei. Forma destul de liberă prevestește poemele simfonice și concertele de Liszt, muzica fiind de o mare plasticitate. Partea a II-a este deosebit de interesantă, sugerând apropierea oștii printr-un *crescendo* permanent dedicat instrumentelor de suflat, în care pianul nu cântă decât un *glissando* (reprezentând saltul de bucurie al prințesei). Virtuozitatea extremă a solistului se combină cu o candoare și delicatețe melodică tipică lui Weber în această lucrare impregnată de spirit romantic.

Între diversele lucrări pentru pian și orchestră de **Felix Mendelssohn-Bartholdy** se evidențiază *Concertele op. 25 în sol minor și op. 40 în re minor*. Compozitorul înlătură separarea clasică între secțiunile *tutti* și *solo*, împărțind materialul între solist (care cântă aproape în permanență) și orchestră. Sunt lucrări de pură virtuozitate, în care se manifestă o sensibilitate trepidantă prin „acrobații” îndrăznețe ale solistului. În primul concert, părțile se leagă între ele fără pauză, cea lentă fiind ca un *Cântec* fără cuvinte, în care melancolia și lirismul echilibrează părțile extreme. În al doilea concert, lucrare de o expresie mai lirică, se evidențiază partea a doua, prin simplitatea melodică născută dintr-o frumoasă introducere orchestrală.

Cele două concerte de **Frédéric Chopin** sunt exemple clare ale Romantismului briliant. Orchestra este pusă în al doilea plan pentru a obliga auditoriul să se concentreze asupra solistului. Rivalitatea între cei doi parteneri a dispărut, pianistul fiind unicul protagonist. Deși sunt lucrări de tinerețe, ele poartă pecetea genialității creatorului. Inspirația liniilor melodice, amintind de *bel-canto*-ul italian, în care se simte melancolia dulce a unei firi delicate și sensibile, se îmbină cu momentele de virtuozitate, pline de dificultăți pianistice. Părțile lente sunt cele mai interesante: în primul concert, datorită spiritului de nocturnă, degajând un sentiment romantic, calm și melancolic, iar în al doilea prin caracterul cantilenei de tip bellinian, întreruptă de un recitativ pasionat și vehement al solistului, deasupra unui *tremolo* precipitat al corzilor, la care se adaugă interjecții luminoase ale lemnurilor și intervenții sumbre ale contrabașilor. Poate că este cel mai reușit moment în ce privește colaborarea solistului cu orchestra în crearea atmosferei, al caracterului muzicii.

Total diferit de lucrările concertante ale epocii, în care virtuozitatea era predominantă, este *Concertul op. 54 în la minor* de **Robert Schumann**. *Fantezia* compusă în anul 1841 pentru Clara a fost transformată în prima parte a concertului, la care au fost adăugate celelalte două părți, remarcându-se unitatea de stil și inspirație a întregii lucrări. Deși dedicat compozitorului și pianistului Ferdinand Hiller, a fost cântat în premieră de Clara Schumann, la Gewandhaus din Leipzig, în 1846. Inspirația melodică se contopește cu spontaneitatea abundentă, rezultând într-una din cele mai frumoase și reprezentative opere ale geniului schumannian. Însuși compozitorul considera lucrarea ca „ceva între concert, simfonie și marea sonată”⁶. Partea solistică se îmbină

⁶ François-René Tranchefort, *op. cit.*, p. 711.

armonic cu cea orchestrală, pianul dialogând cu naturalele cu fiecare grup instrumental. Chiar la începutul părții întâi, perioada muzicală în care se prezintă prima temă este enunțată de fagot (frază precedentă), apoi de acordurile pianului (frază consecventă). În continuare, corzile cântă melodia, acompaniate de arpegiile pianului, care, din când în când, intervine în partea principală. Motivul inițial domină întreaga parte, „variațiile” sale dând naștere diverselor momente, atât lirice cât și tumultuoase. O cadență amplă, în spirit clasic, precede *coda*, în care întâlnim din nou tema inițială, aici transformată ritmic. În partea a II-a, spiritul muzicii de cameră este permanent prezent prin dialogul intim între solist și orchestră, legătura subtilă între corzi și suflători, *solo-uri* de violoncelle acompaniate de pian. Lemnele reamintesc tema primei părți, pregătind trecerea directă către partea a treia, scrisă în formă de *sonată*, în care tema întâi derivă din motivele părții inițiale, asigurând unitatea lucrării. În ceea ce privește colaborarea strânsă între pian și orchestră, *Concertul* de Schumann realizează legătura între ultimele Concerte ale lui Beethoven și cele două de Brahms, fiind (alături de concertele lui Liszt) lucrarea cea mai reprezentativă din prima jumătate a secolului romantismului, în cadrul acestui gen.

Lucrările concertante de **Franz Liszt** sunt neconvenționale în ceea ce privește forma de caracter rapsodic, ceea ce le apropie de poemele sale simfonice, gen muzical creat de către compozitor. Concepția sa se bazează pe metamorfoza temelor, într-o permanentă concurență între solist și orchestră, ale cărei instrumente au deseori o doză accentuată de virtuozitate. *Concertul nr. 1 în mi b major* a fost terminat în 1848, după o geneză de aproape 10 ani. Compus din patru părți fără pauză, legătura tematică între ele creează unitatea lucrării. Motivul inițial animează întreaga partitură, plină de contraste dinamice între momente de mare intensitate sonoră (la care contribuie, în egală măsură, pianul și orchestra) și cele de un profund lirism, unde solistul sau alte instrumente din colectiv degajă un sentiment interiorizat și de intimitate. Partea a III-a are caracter de *scherzo*, cu efecte ritmice și orchestrație elaborată, în care apare și faimosul triangu, care a stârnit destulă polemică între primii auditori (Eduard Hanslick ar fi afirmat: „este un concert pentru triangu”). Finalul readuce motivele ascultate în părțile anterioare și introduce o altă noutate în orchestrație: talgerele. *Concertul nr. 2 în La major* a fost terminat în anul 1849, de asemenea, după o geneză prelungă. Forma rapsodică cuprinde șase momente, în care apar o temă principală și patru secundare, mereu transformate. Elementul melodic este predominant, iar pianul se integrează mai mult în orchestră, fiind o voce principală (dar fără privilegii) a colectivului. Muzica sugerează o participare mai afectivă a compozitorului, intimitate, meditație lirică, tumult, stări sufletești tipice romantice. Remarcabil este momentul plin de emoție al *solo-ului* de violoncel, acompaniat și comentat de către pian. În final, pianul parcă își reia poziția principală printr-o virtuozitate transcendentă, utilizând și o serie de *glissandi* pe întreaga claviatură. *Dansul Macabru (Totentanz)* este o parafrază pe tema gregoriană *Dies irae*, în formă de variațiuni libere. Pianistul recurge la

întreaga virtuozitate de care este capabil pentru a accentua aspectul diabolic al motivului inițial, care se metamorfozează într-o construcție logică și fluentă. Liszt a fost un idol, în sensul romantic al termenului, intrând în legendă încă înainte de moarte. Concertele sale, alături de restul creației pianistice, demonstrează fenomenalele sale capacități pianistice. Deși mulți îl contestă și acum, considerând că muzica sa exprimă virtuozitate lipsită de profunzime, doresc să mă alătur și aici celor care se înclină în fața operei lisztiene, datorită valorii sale și influenței avute asupra muzicii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Cel puțin pentru un pianist, totul depinde de punctul de vedere interpretativ: dacă vom avea aceeași părere cu detractorii, atunci și interpretarea va fi o demonstrație de tehnică și forță; dacă vom descoperi altceva, mai profund, între liniile virtuozității, atunci creația sa se ridică la cel mai înalt nivel al muzicii romantice. În acest sens, alături de *Sonata în si minor*, *Anii de pelerinaj* – piese din ultima perioadă de creație – cele trei lucrări concertante expuse mai sus au un loc de cinste.

Concertul op. 16 în la minor de **Edvard Grieg** a atras mereu publicul meloman, prin lirismul, vigoarea și farmecul tipic scandinav. Influența muzicii populare conferă lucrării o culoare originală și se contopește natural în forma clasică și limbajul romantic, unde se simte influența concertului de Schumann. În această lucrare plină de har, virtuozitatea alternează și se combină cu lirismul, acest echilibru captivând auditorul, menținându-i în permanentă atenția.

Cele cinci concerte de **Camille Saint-Saëns** constituie un univers destul de variat, însă inegal din punct de vedere valoric. Fiind un pianist virtuoz, lucrările sale descind din cele ale lui Mendelssohn. Cu toate că a fost un muzician erudit și un perfecționist al formei, muzica sa a fost catalogată drept academism. Ceea ce dă valoare concertelor sale este combinația de virtuozitate brillantă a partiturii pianistice cu o orchestrație densă, echilibrată și variată coloristic. Cel mai popular este *Concertul nr. 2 op. 22 în sol minor*, care se bucură de o organizare formală originală, cu o primă parte lentă în formă de *sonată*, a doua un *scherzo* bitematic și un final în *presto*, de asemenea, în forma de *sonată*. Există o omogenitate sonoră între pian și orchestră, care dialoghează și se completează reciproc. Nu degeaba Ravel oferea ca exemplu de orchestrație această lucrare, socotind-o o paradigmă în acest sens.

Variațiunile simfonice ale lui **Cesar Franck**, alături de *Simfonia în re minor*, reprezintă lucrarea cea mai cunoscută a compozitorului. Lucrarea nu este concertantă în esență, însă construită dintr-o idee muzicală la care pianul și orchestra contribuie în mod egal. Pianul nu are aproape niciodată rol de solist, ci se integrează cu naturalețe în orchestră, care îmbogățește sonoritatea prin coloristică și ritmuri variate. Alt element interesant este structura lucrării, care nu se prezintă sub aspectul tradițional al unei teme cu variațiuni, ci ca o serie de dezvoltări deductive. La început, orchestra prezintă o temă interogativă, patetică, brutală, la care pianul răspunde „plângăreț” și

delicat, acest dialog între cele două motive antitetice amintind de partea a II-a din *Concertul nr. 4* de Beethoven.

Cele două concerte pentru pian ale lui **Johannes Brahms** reprezintă quintesența, momentul de sinteză cel mai înalt al genului concertistic pentru acest instrument. Brahms moștenește pe Beethoven în ceea ce privește conținutul dramatico-conflictual al muzicii și pe Schumann prin lirismul agitat și substratul eroico-cavaleresc. Deși clasică prin arhitectura și stilul tradițional, muzica sa este în esență eminamente romantică.

Concertul nr. 1 op. 15 în re minor a fost gândit ca o simfonie, apoi scris ca o *sonată* pentru două pian. Deși este o lucrare de tinerețe, are un profund caracter simfonic, partea solistică integrându-se cu naturalețe în ansamblu. Partea I îmbină caracterul epic și înflăcărat cu o reverie deasupra unui fundal întunecat. Partea a II-a este o magnifică cântare pioasă, în care intervin dureroase interogații cromatice, ilustrând suferință și angoasă. Brahms a scris la începutul partiturii: „*Benedictus qui venit in nomine Domini*”. Partea a III-a este un *rondo* cu o temă principală plină de energie și vervă. Diversitatea sentimentelor este notabilă: bucuria și vivacitatea se contrapun momentelor meditative și de expectativă, la care se adaugă impulsuri cavalești care recrează câteodată ambianța primei părți.

Concertul nr. 2 op. 83 în Sib major, are un stil mai unitar, dialogul pian-orchestră fiind mai echilibrat. Conceput în patru părți, impresionează prin dimensiuni și calitatea muzicii. Brahms scria unui prieten: „... am scris un mic concert pentru pian, cu un mic *scherzo* foarte frumos”. Partea I începe cu expunerea temei principale de către corn, apoi lemne și corzi, comentată cu delicatețe de către pian, urmată de o cadență a solistului, de caracter eroic și masiv, care prepară expoziția propriu-zisă. Caracterul eroic, impetuos, revine succesiv cu poezia și lirismul marcat de o anumită tensiune interioară, pianul și orchestra alternând dialogul și strânsa colaborare cu momente de opoziție, de multe ori antagonice. Partea a II-a este un *scherzo* cu două teme, prima impetuoasă, cu tente sumbre și fantastice, a doua tristă, melancolică și plângătoare, dezvoltate și amplificate în direcția unui paroxism întrerupt de o modulație către *Re major*, unde furtuna sufletească este iluminată cu intensitate înainte de a reveni la ambianța anterioară. În partea a III-a este introdus un nou solist – violoncelul (continuând și îmbogățind acest parteneriat deja afirmat în concertele de Schumann, Liszt și Grieg), care expune tema meditativă, cu caracter de ofrandă, la început singur, apoi în reexpoziție acompaniat de pian, dând impresia unui dublu concert. Partea centrală constituie un moment de rară inspirație, o contemplație pură, în care timpul parcă s-a oprit, iar spațiul s-a amplificat la un nivel cosmic. Partea a IV-a este un *rondo-sonată*, într-o atmosferă amabilă și spirit clasic, în care caracterul delicat și grațios al primei teme alternează cu momente surprinzătoare de vigoare, pentru a exploda în final o energie optimistă și pasionată.

Deși scrise cu o diferență de peste 20 de ani, cele două concerte au multe caracteristici comune: cu toată dificultatea, partitura solistului nu are caracter de virtuositate spectaculoasă; bogăția tematică creează o mare varietate pe parcursul lucrărilor de dimensiuni impresionante; intrarea pianului este discretă și reținută, parcă sugerând, nu impunând teme; tratamentul corzilor, care oferă o mare profunzime spațiului sonor; utilizarea expresivă a suflătorilor; dimensiunea epică a primelor părți, în formă de monumentală baladă, alimentată de substratul legendelor nordice; resemnarea pioasă a părților lente. Datorită construcției, relației între solist și orchestră, utilizării expresive și de pură poezie a pianului, care se integrează colectivului fără pretenții privilegiate, aceste lucrări sunt considerate, pe bună dreptate, simfonii cu pian „obligat”.

Piotr Ilici Ceaikovski a compus trei Concerte pentru pian și orchestră; ele creează legătura între concertele de Liszt și cele de Rahmaninov, prin bogăția și varietatea procedeele tehnice, care lasă impresia că autorul ar fi fost un virtuos al instrumentului și ar fi scris aceste lucrări pentru el însuși. Solistul are un loc privilegiat în fața orchestrei, însă aceasta – puternică, densă și cu mare varietate timbrală – nu se mulțumește niciodată cu locul secundar, rezultând o sonoritate complexă și omogenă.

Concertul nr. 1 op. 23 în sib minor este unul dintre cele mai celebre din întreaga creație pentru pian și orchestră. „Simfonismul, virtuositatea, elemente de folclor și dans se completează în această frescă ce alternează între un dinamism intens și o generoasă efuziune lirică”⁷. Stilul este deosebit de personal, instinctiv, brilliant și emotiv.

Introducerea de proporții impresionante reprezintă o entitate autonomă, construită pe o temă maiestuoasă, expusă de două ori de către orchestră, acompaniată de acordurile potente ale pianului, care utilizează practic întreaga claviatură, între cele două expuneri aflându-se o dezvoltare solistică ce culminează printr-o cadență vijelioasă. Forma de *sonată* ce urmează este bazată pe trei teme. Prima este inspirată de folclorul ucrainean, a doua este o cantilenă tânguitoare, iar a treia un murmur liric armonios. Cadența, impunătoare prin dimensiune și dificultate, prelucrează materialul tematic al grupului secundar, utilizând variate procedee pianistice pe întreaga claviatură și o gamă largă de sonorități, de la cele mai diafane (registrul acut creează impresia unor clopoței ale unei cutiute cu muzică), până la cele mai potente (duble acorduri de câte patru note fiecare, cu indicația *ffff*). *Coda*, construită pe cea de a treia temă, păstrează tonalitatea de *Sib major* a grupului secundar din repriză, încheind partea apoteotic, cu un sentiment încrezător și victorios.

Partea a II-a are un caracter delicat, textura sonoră contrastând cu părțile extreme. Totul este atât de diferit în relație cu prima parte: pianul cântă tema cu o linie simplă, suflătorii au momente de *solo*, corzile utilizează surdina, iar primul pupitru de violoncelle este suficient pentru expunerea

⁷ François-René Tranchefort, *op. cit.* p. 809.

melodiei. De asemenea, acompaniamentul apare în *pizzicato* sau în acorduri *staccatto* la pian. B-ul, deși în *prestissimo* și de un dinamism fascinant, este privat de orice dramatism, tema citând o *canzonetta* : „Il faut s’amuser, danser et rire”.

Finalul este un *rondo*, în care tema principală – inspirată din dansurile populare ucrainene, plină de energie și ritm palpitant – alternează cu o melodie plină de pasiune și elan romantic. Tranziția către *coda* este laborioasă, dezvoltând cele două teme într-un dialog ale diferitelor instrumente, completat de o figurație pianistică cu cele două mâini la unison, ce aleargă galopând pe claviatură. Un moment orchestral în *crescendo* permanent explodează în duble octave ale solistului, ce introduce tema secundară cu caracter de culminație maiestooasă, la care participă pianul și întreaga orchestră, sonoritatea ajungând la paroxism. Cavalcada solistului întretăiată de *tutti* încheie lucrarea cu un sentiment de nețărmurită bucurie, ce umple sufletul până la refuz.

Lucrarea conține o largă varietate de dificultăți tehnice care pun la încercare orice pianist. Însă, după părerea noastră, marea dificultate rezidă în găsirea unui echilibru între părțile de mare anvergură pianistică și cele de lirism intim, primele fiind mult mai numeroase. O interpretare ce mizează pe virtuozitate poate fi briliantă prin etalarea capacităților pianistice ale solistului și, cu siguranță, cucerește cu ușurință publicul. Dar o concepție bazată pe tempouri mai echilibrate, pe explorarea cât mai profundă a momentelor lirice, cu sonorități diafane și pe colaborarea strânsă cu orchestra (care nu poate nici ea să exagereze sonoritatea, în special alăturările) creează echilibrul necesar pentru revelarea unei opere muzicale de reală valoare. De asemenea, patosul existent în esența muzicii obligă pianistul la o expresie reținută și mare rigoare în ce privește libertatea interioară proprie oricărei interpretări. În acest fel, concepția interpretativă este fundamentală pentru a situa această lucrare în locul pe care îl merită, între marile concerte pentru pian și orchestră.

Concertul nr. 2 op. 44 în Sol major este o lucrare de mari proporții și oarecum heterogenă, însă plină de inventivitate creatoare. Un interes deosebit suscită cadența din prima parte, deosebit de dificilă și riscantă, așezată înaintea reexpoziției și, de asemenea, partea a II-a, unde o vioară și un violoncel se evidențiază în cadrul orchestral, creând impresia unui triplu concert.

Concertul nr. 3 op. 75 în Mib major (într-o singură parte) constituie adaptarea unor schițe ale unei simfonii. Lucrare plină de viață și bogată în contraste între momentele de bravură, lirice și elemente dansante, se bucură de o orchestrație interesantă, în care diferite instrumente de suflat sunt evidențiate alături de pianul solist. Părțile a doua și a treia, schițate de compozitor, au fost terminate de fostul elev și prietenul său Serghei Taneiev și publicate cu titlul *Andante și Final*.

Cele patru concerte pentru pian și orchestră de **Serghei Rahmaninov**, la care se adaugă *Rapsodia pe o temă de Paganini*, reprezintă un univers variat, care înfățișează evoluția compozitorului în decursul a peste patru decenii de creație. Ele au fost concepute în funcție de capacitățile sale pianistice, reprezentând apogeul concertului romantic pentru pian și orchestră.

Pianistica fabuloasă se contopește cu substratul profund rusesc al tematicii, melancoliei și dezlănțuirii pasionate, care se filtrează printr-un stil elegant occidental al procedurii formale. Compozitorul se referea la aceste lucrări ca fiind simfonii cu pian, ceea ce arată un țel mult mai profund decât etalarea propriei virtuozități.

Concertul nr. 1 op. 1 în fa# minor a fost scris în anii studiilor, terminat la 18 ani, fiind un exemplu brillant al precocității lui Rahmaninov. În prezent se cântă o ediție posterioară (din 1917). Deși nu prezintă densitatea lucrărilor următoare, stilul compozitorului este definit cu claritate și ușor de recunoscut prin imaginația melodică și scrierea pianistică, care îmbină o fascinantă virtuozitate cu momente de considerabilă vigoare sonoră.

Concertul nr. 2 op. 18 în do minor reprezintă reluarea creației componistice după aproape trei ani de tăcere, impusă de o profundă depresie nervoasă. De aceea este dedicat doctorului Nicolai Dahl, psihiatrul care l-a tratat pe Rahmaninov. Scris simultan cu *Suita op. 17* pentru două pianе și cu *Sonata op. 19* pentru violoncel și pian – lucrări de mare anvergură și frumusețe, care completează concertul – înrudirea spirituală a acestor trei lucrări este clară pentru orice ascultător. Este o lucrare în tradiția Romantismului slav al lui Ceaikovski, de o bogăție melodică caracteristică, pianul integrându-se profund în sonoritatea orchestrală, având deseori rol de acompaniament.

Partea I începe cu o serie de acorduri profunde ale pianului, evocând clopote în *crescendo* către enunțul primei teme de către corzi acompaniate de arpegiile agitate ale solistului. Tranziția virtuoză introduce tema a doua, o melodie nostalgică de amplă respirație. Admirabila concizie a acestei părți și continuitatea ei perfectă, în pofida deselor schimbări de tempo, dau impresia unei unice linii de arc, ce unește întregul într-o construcție de profundă concepție structurală.

Partea a II-a începe cu un scurt *coral*, ce modulează de la *do minor*, tonalitatea părții anterioare, la *Mi major*, tonalitatea de bază a acestei părți. Arpegiile în triolette ale pianului creează un echivoc ritmic în ce privește subdiviziunea binară/ternară, datorită unor note evidențiate ca o voce separată. Tema, de un lirism seren, este prezentată de către flaut și clarinet. În a doua expunere, rolurile se inversează, pianul solist fiind acompaniat de arpegiile viorilor și clarinetului. În partea centrală, tema este dezvoltată la pian în două momente de *crescendo* încununate de intense culminații, o cadență introducând un pasaj de virtuozitate lisztiană, plin de game și arpegii ornamentate, de factură aeriană și brillantă. Reexpoziția concentrată este urmată de o *coda*, în care o serie simetrică de acorduri, acompaniate de arpegii, creează impresia unei îndepărtări treptate a imaginii muzicale.

Începutul părții a III-a realizează drumul invers, de la *Mi major* la *do minor*, al treilea element tematic din partea întâi și seria armonică de la începutul concertului confirmând importanța acordată de Rahmaninov principiului ciclic. Tema întâi, ușoară și dansantă, este de o factură

pianistică agilă și fluidă, de mare dificultate. Tema a doua, prezentată de oboi și viole, apoi dezvoltată de către solist, este o melodie amplă și vibrantă. Dezvoltarea este elaborată, evidențiindu-se un *fugato* misterios, construit pe primul motiv tematic. Repriza concentrată este urmată de o *coda* lungă, care se dezvoltă evocând tema întâi și culmină victorios cu cea de-a doua temă în sonorități ce frizează paroxismul. Caracterul temelor și relația între ele denotă o înrudire cu primul concert de Ceaikovski. Aducerea temei a doua în apoteoza finală, cântată de întreaga orchestră și ornată de acordurile masive ale pianului, încheie lucrarea într-un ton triumfal de *Do* major.

Dificultățile pur pianistice sunt mereu prezente, cu toate că nu ies în evidență ca în cazul lui Ceaikovski, deoarece sunt organic integrate în discursul muzical, fără nici o tendință ostentativă. Înregistrările autorului ne înfățișează destul de clar ideile sale interpretative despre muzica sa: permanentă continuitate, linii mari, de largă respirație, fără a exagera importanța detaliilor, gândirea muzicală orientată mereu spre înainte. Nenumăratele note, care formează un fel de ornamentație permanentă, ce imprimă armoniei o culoare personală inimitabilă, au rolul de a crea o aură sonoră și o ambianță specifică caracterului fiecărui moment. Părțile lirice sunt cântate cu rafinament, sobrietate și expresie reținută, compensând intensitatea emoțională existentă în partitură, acordând importanța cuvenită vocilor interioare, atât de dragi lui Rahmaninov în dese pasaje polifonice. Astfel, se poate da valoare acestui concert, care reprezintă lucrarea cea mai populară a autorului și unul din concertele preferate ale pianiștilor, existând în el material suficient pentru a pune în evidență atât capacitățile pianistice, cât și calitățile poetice și interpretative ale oricărui artist al claviaturii.

Concertul nr. 3 op. 30 în re minor este o lucrare de maturitate, de proporții vaste și o factură pianistică deosebit de încărcată, ceea ce i-a creat statutul de una dintre cele mai dificile opere din întreg repertoriul pianistic. Începutul înșeală prin simplitatea melodică a primei teme (de origine liturgică), expusă de pian la unison între cele două mâini, însă figurația din ce în ce mai strălucitoare și complexă a părții solistice ne trezește imediat la realitate: o revărsare de virtuozitate și lirism, în care se combină fericit melancolia cu brilianța, dulceața cu splendoarea. Cadența există în două versiuni: una, deja de mare dificultate, fiind cea mai reușită în construcție și cea care se cântă de obicei și alta mult mai complicată, în special în ce privește densitatea și complexitatea armonică. Partea a II-a, un poetic *Intermezzo* original în conținut și formă, este o temă cu variațiuni, pe parcursul căreia reapare tema principală a părții precedente. În partea centrală întâlnim un *scherzo* cu textură sonoră și pianistică delicată. În partea a III-a predomină ritmul de cavalcadă, ce poate evoca *Mazeppa*, pianul utilizând mult registrul acut. Și aici există citate din temele primei părți, reafirmând principiul ciclic. Grandoarea orchestrală dovedește deosebitele capacități ale compozitorului în acest domeniu, el fiind, de asemenea, un recunoscut dirijor.

Concertul nr. 4 op. 40 în sol minor este cel mai puțin apreciat din întreaga serie, datorită unei oarecare dispersii de idei și de intermitență a respirației, a cărei continuitate a asigurat succesul concertelor anterioare. Sau poate că modernismul prezent – efectele impresioniste, volubilitatea ritmică tipică jazz-ului, dinamismul și motricitatea ce amintesc de Prokofiev, emanciparea disonanței până aproape de dobândirea autonomiei în relație cu rezolvarea consonantă – nu corespunde așteptărilor unui auditoriu obișnuit cu stilul romantic propriu compozitorului. Interesantă este tema a doua (o melodie elegiacă de mare inspirație), așa cum armonia elaborată a citatului din cântecul englezesc *Three Blind Mice* (partea a II-a) și citatul din partea întâi existent în final, frizează principiul ciclic atât de utilizat de către autor.

Rapsodia pe o temă de Paganini op. 43 este un ciclu de 24 de variațiuni pe tema *Capriciului nr. 24* al celebrului compozitor și virtuoz al viorii, în care se revelează întreaga personalitate artistică a lui Rahmaninov. Această temă a atras mulți compozitori, ca Liszt, Brahms ori Lutoslavski, care au utilizat-o ca pretext pentru diferite serii de variațiuni. În decursul lucrării apare o a doua temă – *Dies Irae* – care, de asemenea, se întâlnește în creația multor compozitori. Opoziția dialectică între cele două tipuri de expresie, total contrastante, reprezentate de cele două teme, stă la baza construcției lucrării, de o extraordinară vitalitate. Tema lui Paganini, ce combină energia cu nervozitatea și fragilitatea într-o construcție simetrică, generează o proliferare neobosită de inventivitate, pe când tema gregoriană rămâne imobilă și inalterată, în pofida „forțelor” exercitate asupra sa. Deși fiecare variațiune are propria identitate, subtila construcție, fluentă și logică, creează senzația unui întreg indisolubil.

Ciclul începe cu o variațiune (*precedente*), cu rol de introducere, după care tema este expusă de către viori. Dacă primele variațiuni sunt stricte, de o factură precisă și nervoasă, compozitorul se îndepărtează treptat, cu ajutorul temei *Dies Irae*, enunțată în variațiunea a VII-a, care întunecă atmosfera, generând trei variațiuni dramatice și violente, variațiunea a X-a suprapune cele două teme. Astfel, se încheie o primă secțiune, care ar corespunde unui *allegro* de concert. Următoarele opt variațiuni, corespunzătoare unui *andante*, încep cu o improvizație de factură impresionistă, care precede un *menuet* elegant și grațios, impregnat de tristețe. Tempo-ul se accelerează, deschizând calea unui *scherzo* vaporos, de mare dificultate – moment central tipic al părților lente. Două variațiuni impregnate de melancolie dureroasă creează o tensiune latentă din ce în ce mai profundă, într-o ambianță de expectativă crescândă, pregătind magistral un moment de absolut lirism, tipic lui Rahmaninov. Variațiunea a XVIII-a este o efuziune sentimentală de mare intensitate, melodia fiind construită prin inversarea intervalelor temei principale și expusă la început de către solist, apoi de către corzi acompaniate de pian, culminând într-un *tutti* grandios, ce reprezintă apoteoza lirică a lucrării. Urmează finalul, la început plin de agilitate ritmică, apoi mereu mai agitat și puternic, vârtoarea crescândă răbufnind la sfârșit în motivul gregorian expus de alături în sonorități ce ating

paroxismul. Ultimile două măsuri, în locul obișnuitelor acorduri concluzive, sunt delicate, citând motivul principal ca un surâs gingaș.

Rapsodia reprezintă, din punct de vedere pianistic, un compendiu de tehnică modernă a instrumentului, prin varietate și rafinament, execuția ei reprezentând un „certificat de capacitate” pentru pianiști. Valoarea ei transcende această referință pur instrumentală, profunda originalitate, densitate și forța dramatică așezând-o între cele mai importante lucrări ale lui Rahmaninov. Alături de concertele nr. 2 și 3 demonstrează știința și abilitatea componistică, limbajul atât de personal în cadrul Postromantismului, varietatea sentimentelor ce creează un univers spiritual profund, calități ce ar trebui să conducă la o superioară evaluare a acestui mare compozitor.

CONCLUZIE

După această succintă incursiune în minunatul univers al concertului pianistic romantic, putem afirma următoarele:

- încă înaintea ocupării de către pian al locului privilegiat în lumea instrumentelor, predecesorul său clavecinul se emancipase din cadrul orchestrei;
- afirmarea completă ca solist s-a realizat în timpul clasicismului, Mozart și Beethoven fiind personalitățile decisive în acest sens;
- în decursul secolului al XIX-lea, în pofida variatelor curențe divergente, există o tendință de „conciliere” și apropiere, care se va concretiza într-o integrare mai mult sau mai puțin profundă a pianului în sonoritatea globală, fiind privilegiat elementul simfonic al unei construcții sonore omogene, rezultante din cooperarea celor doi parteneri: pianul și orchestra;

Această cooperare este elementul fundamental al minunatului fenomen care este concertul pentru pian și orchestră, atât de apreciat de melomani și prețuit de către toți pianiștii; Solistul, dirijorul și membrii orchestrei respiră și transpiră împreună pentru a dezvălui publicului trăirile și mesajul creatorului.

BIBLIOGRAFIE

BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire – *Histoire de la musique*, Paris, Larousse-Bordas, 1998

KENNEDY, Michael – *Dicionário Oxford de Música*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994

TRANCHEFORT, François-René – *Guia da Música Sinfónica*, Lisboa, Gradiva, 1998

*** *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*, Denis Arnold (coord.), Paris, Édition Robert Laffont, Université d'Oxford, 1988

*** *Dictionar de termeni muzicali*, Zeno Vancea (coord.), București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984

CHRISTINEL și MIRCEA ELIADE ÎN DIALOG CU COMPOZITORUL ȘERBAN NICHIFOR DESPRE OPERA *DOMNIȘOARA CHRISTINA*

Profesor dr. Cristina Scarlat

Abstract: We have written on several occasions about composer Șerban Nichifor's musical work *Domnișoara Christina* having a libretto after the homonymous text of Mircea Eliade. This time we are coming back with some original information – composer's interlocutions with Christinel and Mircea Eliade about the lyrical work and Viorel Sergovici's film which had already started as projects in 1983. These confessions-interlocutions of the Eliade couple belong to the series of literary history documents and reception documents thereof highlighting aspects focused on the author's relationship with his own texts, his interest in their destiny in the world and the rigorous configuration of another feature of the work: its transposition into other artistic languages (film, theatre, lyrical work, jazz, and painting etc.). With composer Șerban Nichifor's permission, we render the texts of his two phone conversations with Christinel Eliade and Mircea Eliade, thus completing the information provided before about the work.

Keywords: Eliade, Nichifor, Domnișoara Christina, musical language.

Despre opera compozitorului Șerban Nichifor *Domnișoara Christina*, cu un libret după textul omonim al lui Mircea Eliade, am scris în câteva ocazii¹. Revenim de această dată, cu informații inedite – convorbirile compozitorului cu Christinel și Mircea Eliade despre opera lirică și despre filmul lui Viorel Sergovici, care în 1983 erau deja proiecte demarate (vom apela în notele de subsol la materialele publicate anterior). Aceste mărturisiri-convorbiri ale soților Eliade se înscriu în seria documentelor de istorie literară și de receptare a acesteia, care pun în lumină aspecte ce vizează relația autorului cu propriile sale texte, interesul pentru destinul lor în lume și configurarea riguroasă a unui alt aspect al operei: transpunerea ei în alte limbaje ale artei (film, teatru, operă lirică, jazz, pictură etc.).

Redăm, cu permisiunea compozitorului Șerban Nichifor, textele celor două convorbiri telefonice ale acestuia cu Christinel Eliade și cu Mircea Eliade, completând, astfel, informațiile oferite anterior despre operă.

1. Convorbire telefonică Christinel Eliade - Șerban Nichifor²

Șerban Nichifor: – Alo? Bună seara!

Christinel Eliade: – Bună seara!

Ș. N.: – Vorbiți românește, da? Șerban Nichifor la telefon, de la București!

¹ Vezi Anexa și Cristina Scarlat, *Christinel Eliade, Mircea Eliade și compozitorul Șerban Nichifor într-un dialog inedit despre Domnișoara Christina* (I), în *Nord Literar*, anul IX, nr. 7-8, iulie-august 2011, pp. 12-13; nr. 9, 2011 (II), pp. 16, 22.

² Convorbire telefonică București - Paris, 02.VIII.1983.

C. E.: – Serban Nichifor, a, bună seara!

Ș. N.: – Sărut mâna, vă rog frumos să mă scuzați că v-am deranjat! V-am sunat și mai devreme, dar n-a răspuns nimeni...

C. E.: – Acum am sosit de la gară, acum zece minute, ne-am întors din Provence...

Ș. N.: – A, mă scuzați, vă rog!

C. E.: – Nu ne-ai deranjat deloc, ia spune!

Ș. N.: – Vroiam să vă întreb: ați primit cumva casetele cu opera? Am înregistrat toată opera!

C. E.: – Da, le-a adus Corina. Dar încă nu le-am putut asculta.

Ș. N.: – A, nu, nu, nu – nu mă refer la discuri. La casete!

C. E.: – Păi da, casetele, nu le-am putut asculta pentru că... Stai o clipă!

S. N.: – Da, da....

C. E.: – Șerban Nichifor³... Corina, am avut casetele, nu?

Ș. N.: – Nu, dânsa a adus două discuri. Eu am trimis niște casete!

C. E.: – Nu, nu, nu le-am primit...

Ș. N.: – A, bun. Voiam să vă întreb: să vă trimit mai bine niște benzi, sau preferați niște casete, pentru casetofon, ca să ascultați toată opera?

C. E.: – Da, e mai bine casetă, cred.

Ș. N.: – E mai bine caseta...

C. E.: – Nu știu. Ce crezi că se trimite mai ușor, nu știu.

Ș. N.: – Da... Doamnă, uitați, de fapt, ce voiam să vă rog. Știți că o să se facă probabil și un film după această operă și voiam să știu părerea Maestrului după ce ascultă...

C. E.: – Stai, stai o clipă!

Ș. N.: – Da.

C. E.: – Nu, discurile ni le-ai trimis... prin Corina... Da, spune, iartă-mă!

Ș. N.: – Vă rog să mă scuzați... Voiam să știu părerea dânsului – adică toți, toată echipa de realizatori vrea să-i știe părerea în legătură cu realizarea muzicală!

C. E.: – Păi da' n-am ascultat încă, îți spun!

Ș. N.: – Da, atunci...

C. E.: – N-am ascultat pentru că n-am avut cum. Am plecat, abia ne-am întors... O să ascultăm, noi n-avem *tourne-disque*, o să ascultăm discurile, în orice caz.

Ș. N.: – Și caseta, este mai important... Caseta durează două ore, adică e toată opera.

C. E.: – Păi da, dar nu le-avem!

Ș. N.: – Bun. Dar vi le-am trimis acum zece zile. O să mai încerc să vi le mai trimit.

C. E.: – Ai trimis recomandat?

Ș. N.: – Recomandat expres.

³ Christinel Eliade se adresează Corinei Alexandrescu, sora lui Mircea Eliade.

C. E.: – Nu, n-am primit. Acum îți spun, noi n-am fost aici, dar n-am gasit nimic la... De obicei poșta pune... Probabil că o să sosească zilele astea.

Ș. N.: – Da, bineînțeles. Doamnă Eliade, vă rog, spuneți-mi, când să-l mai sun pe Maestru? Pentru că, după ce ascultă, aș fi vrut să-l întreb niște detalii în legătură...

C. E.: – Poți să telefonezi așa, în vreo... după vreo zece zile...

Ș. N.: – Bun. Vă găsesc în Paris, da?

C. E.: – ...sincer, el nu prea e bine... Cum?

Ș. N.: – Vă găsesc la Paris?

C. E.: – La Paris, la Paris, da, suntem la Paris până la sfârșitul lunii.

Ș. N.: – Până la sfârșitul lunii... Și la ce oră să sun? La ce oră nu vă deranjez?

C. E.: – Păi, pe la... cea mai bună oră este pe la unu ziua.

Ș. N.: – La ora unu.

C. E.: – Da.

Ș. N.: – Bine. Eu vă rog, încă o dată, să mă scuzați pentru...

C. E.: – Nu, nici deloc! Mi-a făcut plăcere să te aud. Și, dacă nu ne găsești, aici n-avem... dacă nu răspundem, suni seara.

Ș. N.: – Bun, deci pe la ora asta e bine, da?

C. E.: – Pe la ora asta e bine, sau chiar până pe la unsprezece noaptea poți să telefonezi.

Ș. N.: – Bun. Eu vă mulțumesc mult de tot și o să încerc să mai trimit...

C. E.: – Și noi mulțumim. Și cred că a ieșit ceva foarte bun, nu?

Ș. N.: – Da, a ieșit ceva foarte bun. O să încerc să vă trimit printr-un... adică, prin poștă, dar o să încerc să-l rog pe un prieten de-al meu⁴, care studiază la Paris, să vă dea un telefon să vă întrebe, poate, atunci... o să puteți să vorbiți cu el mai pe-ndelete, acum, fiind vorba de distanță...

C. E.: – Ei, da. Ai dreptate.

Ș. N.: – Și el să-mi scrie, ca să nu ... Aș fi vrut să-l rog pe Maestru, dacă poate, după ce ascultă, să scrie câteva rânduri, dacă i-a plăcut si... asta e foarte important pentru toată realizarea.

C. E.: – Da, sigur că da, asta n-avea nici o grijă, o face sigur.

Ș. N.: – Da...

C. E.: – Trebuie să ascultăm întâi.

Ș. N.: – Evident, bineînțeles. Eu o să încerc să vă trimit și niște benzi, pe viteza 19... poate totuși... aveți posibilitatea... un magnetofon sau... E mai complicat...

C. E.: – Da, Ieruncii, dar nu putem, Ieruncii nu sunt aici decât...

⁴ Într-o epistolă din 16 aprilie 2011, compozitorul Șerban Nichifor menționează: „Este vorba de eminentul compozitor Dan Timiș (...), cel mai bun prieten al meu – ne consideram frați! –, ce plecase în 1982 la Paris pentru a se perfecționa la IRCAM. Dan m-a ajutat foarte mult încă din acea perioadă, în prima etapă a elaborării părții electro-acustice a operei *Domnișoara Christina*. Atunci, în casa din București în care locuia (...), Dan mi-a pus la dispoziție toată aparatura de care dispunea (un sintetizator electronic și un casetofon special multi-track) pentru a realiza fundalul electro-acustic ce a stat apoi la baza discului Electrecord ce a cuprins un fragment din opera mea”.

Ș. N.: – Da, da... Atunci eu vă trimit... eu vă trimit casetele.

C. E.: – Bon... Perfect.

Ș. N.: – Bun, mă scuzați pentru deranj, doamnă.

C. E.: – Deloc, nici deloc. Mi-a făcut plăcere.

Ș. N.: – Multă sănătate vă urez și...

C. E.: – Mulțumesc.

Ș. N.: – ...și numai bine Maestrului!

C. E.: – Noroc!

Ș. N.: – Sărut mâna, Doamnă!

C. E.: – Au revoir!

2. Convorbire telefonică București - Paris⁵, Mircea Eliade - Șerban Nichifor⁶

Șerban Nichifor: – Alo! Bună seara! Doamna Eliade?

Christinel Eliade: – Da.

Ș. N.: – Șerban Nichifor la telefon!

C. E.: – Ah, da! Ce bine că telefonezi! Tocmai vroia să-ți scrie Mircea astăzi! Am ascultat benzile și ne-au plăcut foarte mult!

Ș. N.: – Da...

C. E.: – Și... mai e nevoie să scrie?

Ș. N.: – Păi eu zic că ar fi foarte bine dacă ar putea să scrie!⁷

⁵ Convorbire telefonică București - Paris, 18 august 1983.

⁶ Într-o epistolă din 16 aprilie 2011, Șerban Nichifor îmi oferă informații suplimentare referitoare la această convorbire cu Mircea Eliade despre opera *Domnișoara Christina*: „Și eu vă mulțumesc pentru confirmare. În perspectiva eventualei publicări, doresc să menționez faptul că am înregistrat această convorbire telefonică cu mijloace empirice (cu o veche cască audio cu magneti, pusă în dreptul magnetilor telefonului de atunci – deci prin inducție magnetică –, casca fiind apoi conectată la un vechi magnetofon Tesla... de aici și calitatea proastă a înregistrării), conștient fiind de faptul că, în viitor, ea va deveni un document ce îi va putea interesa pe cercetătorii creației lui Mircea Eliade. Și acum sunt emoționant ascultând vocea atât de «tânără», atât de optimistă și de încurajatoare a lui Mircea Eliade – ce era foarte suferind în acea perioadă (îmi reamintesc că la New York purta niște mănuși speciale pentru a i se atenua durerile teribile la mâini...). Mi-l reamintesc – era foarte slab, vizibil suferind, dar emana o incredibilă tinerețe, forță spirituală fantastică și un optimism extraordinar... Din păcate a fost ultima oară când am vorbit cu el... Peste puțini ani a intervenit incendiul devastator – și la propriu, și la figurat –, urmat la foarte puțin timp de trecerea în Eternitate a Maestrului... I-am rămas dator cu un balet după *Șarpele*... între timp în viața mea s-au produs multe șocuri (și pozitive, dar și negative) foarte puternice și nu am apucat să mă țin de cuvânt, prins fiind în aceste evenimente desfășurate într-un ritm foarte alert (dintr-unul într-altul...) (...) Țin minte că prima ființă căreia i-am cântat tema centrală a operei (valsul metamorfozat ulterior în întreaga lucrare) a fost Liana. I-a plăcut foarte mult și m-a încurajat mereu să termin opera. De fapt, dacă Liana nu exista, nu exista nici această operă (am scris aceste cuvinte pe prima pagină a partiturii, ca dedicație și motto totodată). În sensul profund al romanului lui Eliade – *forța indestructibilă a dragostei*, prin care Christina este (în opinia mea) un personaj eminamente pozitiv (...). Cu deosebită considerație, Șerban Nichifor”.

⁷ Compozitorul îi solicită lui Mircea Eliade câteva rânduri prin care acesta să-și exprime acordul pentru transpunerea muzicală a textului *Domnișoara Christina*. „Scrisoarea din 27 Februarie 1980 trimisă de Maestrul Mircea Eliade (prin care acceptase propunerea mea de a scrie opera *Domnișoara Christina*) fusese precedată, evident, de o scrisoare a mea de solicitare – scrisoare trimisă prin Ianuarie 1980 – eu citind romanul în toamna lui 1979 și fiind extrem de impresionat! – începând chiar din momentul lecturii să schițez motive din viitoarea operă, și în primul rând valsul generator pe care i l-am cântat Liane, ce m-a încurajat mult să mă adresez lui Eliade pentru a scrie opera. Adresa lui Eliade am obținut-o de la Doamna Yvonne Mitache, secretară la Uniunea Compozitorilor și soție a eminentului muzicolog Vasile Tomescu” (Șerban Nichifor, epistolă din 17 aprilie 2011). A se vedea și Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor, în *Origini. Romanian Roots*, nr. 4-5/2005, p. 39.

C. E.: – Uite, ți-l dau la telefon!

Ș. N.: – Da, mulțumesc!

C. E.: – La revedere!

Ș. N.: – Sărut mâna, Doamnă !

Mircea Eliade: – De-abia acuma, adică de curând le-am putut găsi ca să le ascultăm.

Șerban Nichifor: – A, bună seara! Vă sărut, Maestre!

M. E.: – Da, și le-am ascultat. M-au interesat. Le-am ascultat, m-au interesat, mi-au plăcut foarte mult, m-au interesat. Evident, am impresia că va fi și altceva... nu vedeam, auzeam și nu vedeam...

Ș. N.: – Da, o să fie și un film...

M. E.: – Și nu pot decât să te felicit...

Ș. N.: – Vă mulțumesc mult de tot. Poate aveți niște rezerve, niște observații, m-ar interesa în mod special...

M. E.: – Da, n-am înțeles... Nu sunt rezerve, ci observații. N-am înțeles... Dar probabil că, atunci când Egor privește tabloul...

Ș. N.: – Da...

M. E.: – ... e o melodie, sunt melodii de vals. Și imi închipui că el se uită la tablou... Îmi închipui! sunt melodii de vals... De ce deodată se schimbă stilul matalé și sunt melodii de vals? ... poate evocă... evocă epoca, „la belle époque”?

Ș. N.: – Da, exact.

M. E.: – Asta e ce-am înțeles eu...

Ș. N.: – Să vă explic în două cuvinte. Tema Christinei derivă dintr-o temă de vals.

M. E.: – Da.

Ș. N.: – Tema aceea, deci, derivă dintr-o temă de vals și acea temă de vals are niște metamorfoze, niște transformări...

M. E.: – A, bun, bun, bun...

Ș. N.: – Și starea respectivă, în momentul în care el vede tabloul...

M. E.: – Acolo... aici... acolo începe să aibă el...

Ș. N.: – Da, da, da...

M. E.: – Da... Asta voiam să știu dacă... e menționat că de-acolo... Vede tabloul și-atunci apare tema... aproape... aproape... cum să spun...

Ș. N.: – Da...

M. E. – ...e foarte bine, foarte clar prezentat, adică...

Ș. N.: – Da, da... E primul contact...

M. E. – ...primul contact... și pe urmă la groapă merg... e important...

Ș. N.: – Cum vi se pare ca realizare?...

M. E. – Mie mi se pare foarte bună, zic eu. Nu pot să judec... Nu pot să știu decât că, întâi și întâi, e un subiect pe care îl cunosc... și imi recunosc și cuvintele din când în când... și, al doilea, e o muzică nouă, care mă interesează foarte mult și m-a impresionat. Dar, iarăși, nu pot să... Da-mi place, așa că sper că o să fie un mare succes.

Ș. N.: – Și eu doresc în primul rând, și toată echipa de la televiziune – că televiziunea vrea să facă acest film...

M. E.: – Da...

Ș. N.: – ... pentru un festival la Salzburg...

M. E.: – Da.

Ș. N.: – Și toți doresc cât mai mult să afle părerea dvs. Eventual o să vă trimită și niște proiecte de decor... sau...

M. E.: – Nu... astea toate sunt... scuze, dar nu am găsit, că n-am... nu aveam un... nu aveam landemână, știi, pe cineva la care să punem... și acum am găsit, acum câteva zile – 4-5 zile chiar – și am ascultat... și tocmai mă gândeam să scriu câteva cuvinte, să-ți spun...

Ș. N.: – Maestre, dacă ați putea să-mi și scrieți ar fi grozav, așa ca o dovadă...

M. E.: – Câteva cuvinte, că eu nu scriu...

Ș. N.: – Da, bineînțeles!

M. E.: – Scriu greu. Și vreau să scriu cu mâna mea.⁸

Ș. N.: – Da. În primul rând ca amintire! Vă mulțumesc din inimă! Voiam să vă întreb: să vă mai trimit benzile cu opera?

M. E.: – Ce să fac?

Ș. N.: – Să vă trimit și niște benzi? Am niște benzi unde sună mai bine opera, adică este realizată mai fidel, benzile sunt mai bune, ca și calitate.

M. E.: – Păi, cu atât mai bine atuncea, cu atât mai bine!

Ș. N.: – Să vi le trimit pe adresa din Statele Unite sau în Franța ?

M. E.: – Aicea, rămânem până la sfârșitul lui octombrie.

Ș. N.: – Atunci vă trimit pe adresa din Franța!

M. E.: – Așa, de-aicea, da!

Ș. N.: – Chiar mâine o să le trimit!

M. E.: – Perfect! Perfect! Ascultă, dacă niște prieteni ar vrea să o înregistreze pe benzile lor, pot să o asculte?

Ș. N.: – Chiar vroiam să vă spun care e problema. Până... Festivalul de la Salzburg cere lucrări absolut originale.

⁸ Acele rânduri au fost scrise. Compozitorul Șerban Nichifor le-a primit. Au fost publicate în volumul Mircea Eliade, *Europa, Asia, America...*, Corespondența, București, Editura Humanitas, 2004, p. 347. În scrisoarea din 27 februarie 1980 către Șerban Nichifor, Eliade scrie: „Sunt cât se poate de încântat că un tânăr compozitor român va transpune în universul lui, de muzică și vis, *Domnișoara Christina*. Sper că îmi va fi dat să ascult această operă”.

M. E.: – Original, da.

Ș. N.: – Banda pe care v-am trimis-o este documentară și nu poate fi utilizată decât de dumneavoastră.

M. E.: – Așa. Sigur că da.

Ș. N.: – În momentul în care lucrarea... Deci, nu poate fi făcută publică, pentru că atunci se descalifică din festival. După ce o să fie festivalul, deci la anul...

M. E.: – Da...

Ș. N.: – ...bineînțeles, lucrarea intră în domeniul public și atunci...

M. E.: – ...poate fi ascultată... În principiu n-am spus nimic fiindcă aș vrea să te întreb dacă... poate... în orice caz... poate să o asculte și alții.

Ș. N.: – Da, bineînțeles. Adică... casetele... Dar nu poate fi radiodifuzată sau... știți?

M. E.: – Sigur că da, am înțeles foarte bine asta.

Ș. N.: – În sensul ăsta, până nu se ține concursul.

M. E.: – Când o să fie festivalul?

Ș. N.: – Maestre, festivalul cred că o să fie în vara viitoare.

M. E.: – A, vara viitoare.

Ș. N.: – Echipa de filmare, care este extraordinară⁹, regizorul este foarte bun, a luat niște premii internaționale, de filme de televiziune, a făcut un film cu George Enescu, după *Suita Sătească*, niște lucruri foarte frumoase! El vrea să se apuce chiar acum, în septembrie, octombrie.

M. E.: – Să pregătească, deci.

Ș. N.: – Pofțiți?

M. E.: – Să se pregătească...

Ș. N.: – Da, sigur. Se pregătește. Acum actorii, probe de actori. Chiar voiam să vă întreb, să vă trimită niște probe cu decorurile, cu actorii respectivi?

M. E.: – Nu. E prea mult. N-are sens.

Ș. N.: – Nu?

⁹ Este vorba despre filmul de televiziune al lui Viorel Sergovici, *Domnișoara Christina*. Pentru mai multe informații a se vedea: Septimiu Sărățeanu, *Premiile UNITER pentru cel mai bun spectacol de televiziune*, în *Monitorul*, Iași, miercuri, 14 aprilie 1993, nr. 86 (543) și Cristina Scarlat, interviul citat, unde compozitorul Șerban Nichifor ne vorbește și despre colaborarea cu „grupul de inițiativă” din TVR al acestui proiect: „Dat fiind faptul că acesta a încercat să impună o serie de modificări substanțiale, în primul rând în planul structurii formale a textului literar original, eu nu am mai continuat colaborarea cu ei. Cred că ei s-au concentrat mai mult pe latura «senzațională» (o poveste cu vampiri etc.) decât pe cea filosofică, ce se degaja din extraordinarul text al lui Eliade. Filmul a apărut după Revoluție, dar cred că fără a fi autorizat de familia lui Mircea Eliade. Filmul nu mi-a plăcut (în special la nivelul scenariului și al «decupajului regizoral»), deși apreciez în mod deosebit coloana sonoră semnată de compozitorul Adrian Enescu, precum și imaginile poetice realizate de Sergovici. Totuși, cred că filmul nu reușește să redea aura de mister a lumilor paralele ce coexistă în inefabilul text original, precum și «parfumul» panteist al naturii – ca personaj activ în roman. Ceea ce m-a deranjat însă în mod deosebit a fost „răsturnarea” formei originale și dorința de a se servi de o capodoperă și nu de a o servi... Totuși îmi pare artificial și infantil acest film. Desigur, este o părere foarte subiectivă și sunt conștient de faptul că s-ar putea să greșesc. Oricum, adaptarea cinematografică a romanului *Domnișoara Christina* reprezintă – prin însăși apariția ei – un remarcabil succes!”.

M. E.: – Când va fi jucată, când va fi atuncea, să vedem... Pentru că e prea mult... cred că e prea mare complicația pentru ei.

Ș. N.: – Maestre, noi toți am dori – și eu, și ei doresc la fel de mult – să fiți cât mai aproape de producția acestei opere, ca să zic așa, ca să fie cât mai fidel și față de...

M. E.: – Exact...

Ș. N.: – ...original.

M. E.: – Sigur că da. Și eu mă bucur să fie așa.

Ș. N.: – Și scenograful, e un scenograf extraordinar, a făcut niște realizări deosebite în televiziune... adică este producție de televiziune... asta este un lucru de...

M. E.: – Cât ține la televiziune?

Ș. N.: – Nu vă aud... Vă aud foarte slab!

M. E.: – Deci cât ține la televiziune?

Ș. N.: – Nu, nu vă aud ! Vă aud foarte slab!

M. E.: – Cât? Cât va dura la televiziune? Din câte minute...

Ș. N.: – A, aici e o altă problemă. El vrea să o refacă oarecum formal, să mai includă niște secvențe vorbite.

M. E.: – Da-da... (...)

Ș. N.: – O să fie cam o oră douăzeci, o oră jumate maximum...

M. E.: – Aha...

Ș. N.: – ... dar muzica o să fie... și altă muzică, pentru că el vrea să bage și niște secvențe vorbite...

M. E.: – Aha...

Ș. N.: – ...pe care eu nu le-am avut în operă.

M. E.: – Da...

Ș. N.: – Deci o să fie oarecum refăcut...

M. E.: – Aha... Da, da, da, înțeleg foarte bine...

Ș. N.: – Pofțiți?

M. E.: – Înțeleg foarte bine și mă bucur că face așa.

Ș. N.: – Da, da, da.

M. E.: – Am să scriu părerile mele – care sunt ale unui nespecialist...

Ș. N.: – Da...

M. E.: – ... și care sunt ale autorului, oarecum...

Ș. N.: – E, nu, în primul rând! Vă mulțumesc foarte mult. Nu vreau să vă deranjez. Doar două-trei rânduri...

M. E.: – ... nu câteva, dar scriu, scriu, scriu chiar bine!

Ș. N.: – Vă mulțumesc din inimă! Vreau să vă întreb, discurile le-ați ascultat?

M. E.: – Pe care?

Ș. N.: – Discurile!

M. E.: – Nu, închipuiește-ți că n-am avut încă... O să avem curând de toate...

Ș. N.: – Da?

M. E.: – Da. O să avem curând pe cineva care ne aduce un... adică mergem la el să ascultăm...

Ș. N.: – Vă mulțumesc din suflet pentru efortul pe care l-ați făcut, probabil că sunteți foarte ocupat și...

M. E.: – Bine, nu sunt ocupat, că am fost plictisit... cu artrita și cu asta...

Ș. N.: – Cum vă mai simțiți?

M. E.: – Mă dor mâinile și n-a reușit tratamentul, deocamdată...

Ș. N.: – Aoleo...

M. E.: – Dar o să reușesc mai târziu! Eu sunt un optimist, așa că...

Ș. N.: – Și eu sunt convins că o să fie foarte bine!

M. E.: – ... n-au ce să-mi facă!

Ș. N.: – Maestre, mai pot să vă deranjez prin septembrie, când vine și regizorul din concediu și o să știm mai multe?

M. E.: – De câte ori vrei!

Ș. N.: – De prea multe ori, nu, pentru că e și distanța mare, dar poate o dată vă mai dau un telefon, dacă nu vă...

M. E.: – Te rog, te rog!

Ș. N.: – La ora asta e bine, da?

M. E.: – Da, da! Ora e foarte bună!

Ș. N.: – Maestre, vă mulțumesc din suflet!

M. E.: – Și eu mulțumesc că ai telefonat! Îți mulțumesc și pentru că ai făcut-o!

Ș. N.: – Vă mulțumesc că ați scris în primul rând nuvela... Romanul...

M. E.: – Da.

Ș. N.: – Și am fost foarte impresionat, vă spun sincer. Cum am citit-o, am și auzit muzica. Niciodată nu mi s-a întâmplat așa ceva!

M. E.: – Da.

Ș. N.: – Eu de fapt nu vroiam să scriu niciodată o operă, dar când am citit romanul dumneavoastră, efectiv am auzit muzica citindu-l, știți?

M. E.: – Ai făcut-o! Te felicit! Și numai bine!

Ș. N.: – Vă mulțumesc, Maestre!

M. E.: – Toate bune. La revedere!

Ș. N.: – Vă mulțumesc! Numai bine! Sănătate! Mercii!

M. E.: – Cu mare plăcere !

APENDIX. Schimb epistolar Mircea Eliade – Șerban Nichifor

Redăm textele epistolelor pe care Eliade le-a trimis compozitorului Șerban Nichifor, al căror conținut se referă la autorul operei lirice *Domnișoara Christina*¹⁰. Facsimilele epistolelor, puse la dispoziție de compozitor, nu au fost publicate ca atare.

Prima este datată Chicago, 27 februarie 1980¹¹.

HISTORY OF RELIGIONS

Editors: Mircea Eliade / Joseph M. Kitagawa / Jonathan Z. Smith / Frank E. Reynolds
Editorial Assistants: Catherine Bell / Lawrence E. Sullivan

AN INTERNATIONAL JOURNAL FOR COMPARATIVE HISTORICAL STUDIES
Editorial Office: Swift Hall, University of Chicago, 1025-35 E. 58th Street, Chicago, Illinois 60637
Publisher: University of Chicago Press

Chicago, 27 Feb. 1980

Dragă Domnule Nichifor,

Mulțumiri pt scrisoarea din 4 Feb.,
primită abia ieri. Sunt cât se poate
de "incântat" că un tânăr compo-
zitor român va transpune în uni-
versul lui, de muzică și vis,
Domnișoara Christina. Sper că mi
va fi dat să ascult această
operă.

Cu cele mai sincere urări,
al Dtlr

Mircea Eliade

A doua epistolă este datată Chicago, 6 ianuarie 1982¹²: „Dragă Maestre, îmi cer iertare că sunt nevoit să recurg la această scrisoare circulară. Sufăr de aceeași veche artrită reumatoidă; în

¹⁰ Șerban Nichifor ne mărturisește, în interviu publicat: „La sfârșitul lunii ianuarie 1980, i-am scris lui Mircea Eliade despre intențiile mele – și acesta a avut marea gentilețe de a mă încuraja, printr-o scrisoare deosebit de emoționantă (datată Chicago, 27 februarie 1980)”. A se vedea Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor*, în *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului*, I, *Convorbiri*, Iași, Editura Timpul, p. 137.

¹¹ Textul celor trei epistole a fost publicat în volumul Mircea Eliade, *Europa, Asia, America*, Corespondența, București, Editura Humanitas, 2004, vol. II, Cuvânt înainte și îngrijirea ediției de Mircea Handoca, pp. 347-348:

„Dragă Domnule Nichifor,

Mulțumiri pentru scrisoarea din 4 febr., primită abia ieri. Sunt cât se poate de încântat [s.M.E.] că un tânăr compozitor român va transpune în universul lui, de muzică și vis, *Domnișoara Christina*. Sper că îmi va fi dat să ascult această operă.

Cu cele mai sincere urări, al Dtlr, Mircea Eliade”

pofida tratamentului cu aur coloidal, degetele și încheieturile mâinilor îmi sunt mai inflamate. De mai bine de un an scriu cu mare greutate. Ce e mai grav: toxicitatea aurului m-a slăbit destul de serios. Nu pot lucra decât câteva ceasuri pe zi. Nici nu știu dacă voi ajunge să închei lucrările începute. De aceea v-ași¹³ ruga să nu-mi trimiteți cărți sau reviste, căci nu le voi putea citi. (Doctorii amână mereu operația de cataractă...). Și încă o rugămintă: să-mi fie îngăduit a nu răspunde la scrisori. Mulțumiri pentru tot. Al Dtale sincer, Mircea Eliade.”

A treia scrisoare, datată Paris, 20 august 1983: „Dragă Maestre, iartă-mă că îți scriu atât de târziu și atât de puțin. (Știi că artrita reumatoidă de care sufăr îmi limitează scrisul la 2-3 ore pe zi – și nu pot dicta!). Am ascultat, în sfârșit, cea mai mare parte a operei¹⁴ *Domnișoara Christina*. Și eu, și Christinel, și prietenii care erau de față – am ascultat-o cu atenție și mare interes. Sunt convins că un muzician va aprecia frumuseți și inovații care mie îmi sunt inaccesibile. Încă o dată, îți mulțumesc! Săptămâna viitoare vom avea privilegiul să ascultăm discul.¹⁵ Cu cele mai sincere sentimente de recunoștință și admirație, al Dtale Mircea Eliade.”

A patra epistolă, Paris, 2 iulie 1985: „Dragă Maestre, ne-am întors săptămâna trecută, și am găsit aici scrisoarea Dtale din 12 mai. Mă bucur că te interesează *Șarpele*. Evident, ai toată libertatea să compui baletul. Îți urez multă sănătate și noroc, al dtale, Mircea Eliade.

P. S. Artrita reumatoidă de care sufăr mă silește să limitez numărul rândurilor scrise... M.E.”.

Transcriere, comentarii și note: Cristina Scarlat

¹² Șerban Nichifor: „... legăturile cu Mircea Eliade au avut pentru mine semnificația unei veritabile revelații supranaturale – din momentul lecturii muzicale a romanului (în câteva ore!), până la cel al întâlnirii noastre întâmplătoare (dar oare există întâmplări?) pe o stradă colaterală din New York, duminică, 3 octombrie 1982, la ora 10 a.m.! A fost o minune! Mă rugam din tot sufletul să îl întâlnesc, probabilitatea fiind minimă (din cauza intrigilor de la Ambasada Română) – iar Dumnezeu mi-a împlinit rugăciunea! Ne-am întâlnit pe o stradă oarecare dintr-o imensă metropolă! Aceasta a fost, în mod incontestabil, cea mai fericită zi din viața mea!” Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor*, în Cristina Scarlat, *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului, I, Convorbiri*, Iași, Editura Timpul, p. 143. În aceeași zi, compozitorul primește pe o carte un autograf de la Eliade, cu textul: „Lui Șerban Nichifor, în după-amiaza când am ascultat fragmente din opera *Domnișoara Christina*, omagiul și recunoștința lui Mircea Eliade. New York, 3 Oct. 1982”.

¹³ Ortografia lui Eliade.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Se știe că Eliade nu era familiarizat cu aparatura tehnică, nu avea în casă radio, *pick-up* etc. Urmau să asculte discul la prietenii care dețineau aparatura necesară.

ANEXA

Studiul reproduce un fragment din teza de doctorat: Cristina Scarlat, *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei*, susținută în 2013 la Universitatea Alexandru Ioan Cuza, Iași, publicată la editura Eikon, București, 2016.

Informații de istorie culturală – muzicală, literară – oferite de compozitorul Șerban Nichifor:

Scrisoarea 1 Eliade (acceptul lui Eliade pentru *Domnișoara Christina*): 27 Februarie 1980. Scrisoarea din 27 Februarie 1980 trimisă de Maestrul Mircea Eliade (prin care acceptase propunerea mea de a scrie opera *Domnișoara Christina*) fusese precedată, evident, de o scrisoare a mea de solicitare – scrisoare trimisă prin Ianuarie 1980 – eu citind romanul în toamna lui 1979 și fiind extrem de impresionat! – începând chiar din momentul lecturii să schițez motive din viitoarea operă, și în primul rând valsul generator pe care l-am cântat Liane, care m-a încurajat mult să mă adresez lui Eliade pentru a scrie opera. Adresa lui Eliade am obținut-o de la Doamna Yvonne Mitache, secretară la Uniunea Compozitorilor și soție a eminentului muzicolog Vasile Tomescu.

Am început libretul: 28 Februarie 1980; finalizat libretul: 26 Martie 1980.

Am început actul I: 7.IX.1980, finalizat actul I: 28.II.1981; început actul II: 4.III.1981; finalizat actul II: 27.V.1982. Dedicatie: „Pentru Liana! Dacă dragostea noastră nu ar fi fost, nu ar fi existat nici această operă!”

Decembrie 1981: trimis lui Eliade *Interludiile* din Opera *Domnișoara Christina* (realizate cu aparatură electro-acustică pusă la dispoziție de prietenul Dan Timiș, în toamna 1980).

Scrisoarea 2 Eliade: 6 Ianuarie 1981.

Bursă United States Information Agency, Septembrie-Octombrie 1981; propunere de realizare operă la University of Illinois at Urbana-Champaign, 21.IX.1982 – unde am primit și propunerea de a rămâne acolo, după cum, cu câteva zile înainte, promisem o propunere similară de la decanul Facultății de Muzică de la Michigan University, compozitorul William Albright; Întâlnire cu Eliade la New York (în casa Doamnei Perlea, sora Doamnei Christinel), audierea unor fragmente din operă și dedicația lui Eliade pe cartea *No Souvenirs-Journal, 1957-1969* oferită de el: 3 Octombrie 1982; 5 Octombrie 1981 – mă întorc în România.

Noiembrie 1982 – sunt anchetat de securitate și acuzat de a fi racolat de CIA.

Sunt concediat de la Școala Populară de Artă din București, unde eram un simplu profesor de violoncel – 16 Martie 1983; rămân șomer până în Ianuarie 1990, cu mici colaborări ca suplinitor profesor violoncel la diferite școli de muzică din București și la Filarmonica *George Enescu* (secretar muzical cu contract temporar pe 6 luni). (...)

Ianuarie-Iulie 1983: realizarea părții electro-acustice a operei în studioul de post-procesare al Televiziunii Române, precum și a înregistrării finale mixate (cu soliști și orchestra Filarmonicii din Ploiești, dirijată de Ludovic Bacs), în perspectiva realizării unui film de televiziune. Iulie 1983 – trimit înregistrarea finalizată lui Eliade, pe adresa de la Paris.

Convorbiri telefonice cu Doamna Christinel Eliade (2 August 1983) și cu Mircea Eliade (18 August 1983).

Scrisoarea 3 Eliade: 20 August 1983.

Prima audiție a operei în concert, în sala Radiodifuziunii Române: 20 Martie 1984.

Scrisoarea 4 Eliade (acceptul lui Eliade pentru *Șarpele*): 2 Iulie 1985.

Martie 1985: mă caută la telefon Domnul Handoca, pentru un interviu despre întâlnirea cu Mircea Eliade (...).

Primăvara 1987: îl întâlnesc la Domnul Handoca pe Noica – căruia îi ofer discurile mele cu Simfoniile 1 și 2, precum și cu *Interludiile* din opera *Domnișoara Christina*; 22 August 1987: primesc o scrisoare de apreciere de la Noica.

30. III. 1987: mi se respinge dosarul pentru Gradul II în învățământ.

Toamna 1988: sunt anchetat dur timp de 4 ore, într-o carceră de la subsolul 2 al Securității (sediul actual al Poliției Capitalei) de un anume tov. Păunescu, care era foarte interesat să afle ce vorbisem cu Eliade în 1982 și dacă fusesem racolat de CIA prin escorterul meu american, Paul Hiemstra.

Montarea *Domnișoarei Christina* la Opera de Stat din Timișoara, 22 Iunie 1994.

DOMNIȘOARA CHRISTINA

Fișa filmului, oferită chiar de compozitor, care este și autorul libretului: Șerban Nichifor; tipul de operă: dramă lirică în două acte, după romanul omonim al lui Mircea Eliade.

Locul și data premierei:—*prima audiție în concert*: București, 20 Martie 1984, Radiodifuziunea Română, Sala *Mihail Jora* (Studioul T-4), Orchestra Filarmonicii din Ploiești, dirijor Ludovic Bacs, soliști: Iulia Buciuceanu, Georgeta Stoleriu, Valeria Gagealov, Elena Grigorescu, Adina Iurașcu, Ana Piuaru, Liana Lungu, Lucian Marinescu, Alexandru Moisiuc, Pompei Hărășteanu, Vladimir Popescu-Deveselu; - *ca spectacol*: Timișoara, Iunie 1994, Opera Română Timișoara, conducerea muzicală George Balint, regia artistică: Marina Emandi Tiron, coregrafia Ștefan Gheorghe, scenografia Dumitru Popescu. Distribuția: Simona Suhai – recitatoare, balerină. Vocea: Valeria Gagealov. Doamna Moscu: contralto, Elena Gaja. Simina – soprană, Diana Matei (Diana Papp). Egor-bariton, Costică Gâdea. Nazarie – bas, Vasile Tcaciuc. Doctorul-tenor, Alexandru Serac. (Orchestra și Ansamblul de Balet ale Operei Române din Timișoara).

Personajele și vocea fiecăruia: *Domnișoara Christina* (balerină/recitatoare)—personaj legendar, o tânără boieroică tulburător de frumoasă, ucisă în circumstanțe dramatice în timpul răscoalei țărănești de la 1907, căci, de fapt „n-au ucis-o țărani, ci vechilul cu care trăia de câțiva ani... și vechilul a ucis-o din gelozie”; *Doamna Moscu* (contralto) – sora Christinei și proprietara conacului de la Bălănoaia; *Sanda* (soprană) – fiica Doamnei Moscu și logodnica lui Egor Pașchievici; *Simina* (soprană) – fetița Doamnei Moscu și sora Sandei; *Egor Pașchievici* (bariton) – pictor invitat la Bălănoaia de către Sanda, logodnica

sa; *Profesorul Nazarie* (bas) – arheolog venit la Bălănoaia pentru săpături; *Doctorul* (tenor) – medicul Sandei.

Locul acțiunii: conacul de la Bălănoaia (în apropiere de Giurgiu).

Synopsis: Acțiunea se petrece în vara anului 1935, la conacul de la Bălănoaia, lângă Dunăre. Invitat de către logodnica sa, Sanda, pentru a petrece o scurtă vacanță, Egor va fi foarte impresionat de tabloul fascinant al Domnișoarei Christina expus în sufrageria conacului, ca și de legenda ei tragică, conform căreia aceasta ar fi devenit o entitate malefică (strigoi), căci trupul îi dispăruse. Prin intermediul visului, Egor va cunoaște o inefabilă poveste de dragoste cu Christina. Grație forței irezistibile a acestei iubiri misterioase dar damnate, visul va căpăta valențele realului, iar în final conacul va fi cuprins de flăcări – ca semn al exorcizării inițiate de Egor prin „uciderea” rituală a vampirului. Totodată, conacul în flăcări aruncă asupra tuturor personajelor umbra efemerului materiei în raport cu nemurirea sufletelor purificate – dragostea aparent imposibilă și totuși eternă a Christinei și a lui Egor transgresând lumea profană și continuând „dincolo de vămile văzduhului”... Epilogul operei dezvoltă una dintre metaforele esențiale – de natură panteistă – ale textului lui Mircea Eliade: „din întuneric se desprindeau acum contururi mari, încă nesigure de arbori... E o groază de care nu scapă nimeni. Prea multe vieți vegetale și prea seamănă arborii bătrâni cu oamenii, cu trupuri omenești mai ales... Dacă n-ar fi fost Dunărea, oamenii din părțile acelea ar fi înnebunit... E o altă vrajă, o vrajă mai ușor de primit, care nu te sperie...”. Concepută conform principiului „anamorfozei sonore” (introdus de compozitor în sfera artei sunetelor încă din 1976 – i.C.S.), lucrarea proiectează hierofania implicită a textului prin inversarea coordonatelor constitutive în desfășurarea celor două acte. Astfel, în Actul I planul real este sugerat de Scena/Orchestra *live*, iar cel imaginar de Film/Muzica electronică. După o etapă tranzitorie la începutul Actului II (în care combinarea elementelor Film/Orchestra *live* și Scenă/Muzică electronică determină o întrepătrundere a realului cu imaginarul), în final planul real va fi reprezentat de Film/Muzică electronică, iar cel imaginar de Scenă/Orchestra. Prin această anamorfoză a realului în imaginar s-a urmărit marcarea traseului inițiat parcurs – sub impulsul forței transcendente a dragostei – de eroul principal Egor, ce trece din lumea materială în cea spirituală (corespondență, Șerban Nichifor, martie 2011). Lucrarea are și o variantă *LP*, produsă de Electrecord cu numărul ST-ECE 2108, sub titlul *Miss Christina – excerpts*. Prestigiosul *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Edited by Stanley Sadie, Executive Editor John Tyrrell, Volume 17, Monnet to Nirvana, Grove (Anglia, 2002; pp. 865-866) îl prezintă pe compozitor ca fiind autor, în special, al acestei opere componistice: “He has experimented with new techniques of sound organisation and structure, notably in his opera *Domnișoara Christina*”¹⁶.

¹⁶ A se vedea și Cristina Scarlat, *Mircea Eliade pe scenele lumii*, convorbire cu compozitorul Șerban Nichifor, în *Origini. Romanian Roots*, nr. 4-5/2005, pp. 35-39, reluată integral în *Caietele Mircea Eliade*, Asociația Culturală Crișana, Oradea, 2006, pp.157-172. Publicată și în volumul de convorbiri Cristina Scarlat, *Mircea Eliade. Hermeneutica spectacolului, I*, Iași, Editura Timpul, 2008, pp. 129-146.

SONATA PENTRU OBOI ȘI PIAN DE FRANCIS POULENC

Dorotheea Aruștei, clasa a XII-a

Îndrumător științific, Prof. dr. Ilie Gorovei

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Abstract: Francis Poulenc was a composer that did not embrace the futuristic trends of the modern era, but he rather wrote music known for its simplicity. *Sonata for oboe and piano* is a work with a modern form: slow-fast-slow. The first movement, *Elegy*, is a variation of the sonata form. The second movement, *Scherzo*, has a unique structure that gives the whole piece balance: fast-slow-fast, making the slow section of the movement the center point of the entire work. The third part, *Deploration*, reverts to a slow tempo, signifying a closed ending and finality, which is attributed to the Sonata being a tribute to the passing of Prokofiev.

Keywords: sonata, sonata form, articulation, interpretation, improvisation.

Cunoscut sub antiteza unei umanități aflate în culmea inovațiilor, pe de o parte, a catastrofei Revoluției Bolșevice și a celor două Războaie Mondiale, pe de altă parte, secolul XX a reprezentat o perioadă de salt al civilizației, printr-o „explozie” de descoperiri științifice. În acest timp, toate artele au cunoscut reacții împotriva tradițiilor și a romantismului, în speță în cele trei culturi dominante: germană, franceză și italiană. Secolul XX este descris ca „epoca diversității muzicale”, fapt surprins de libertatea de compoziție, de dorința de experimentare și acceptarea de către compozitori a provocărilor aduse de evoluția tehnologică. Astfel, ia naștere o avangardă muzicală ce determină noi deschideri ale orizonturilor muzicii moderne.

Deși în prima jumătate a secolului diversitatea stilistică este aproape de necuprins, putem evidenția unele caracteristici definitorii ale muzicii din această perioadă: „lipsa unității stilistice, căutarea noului (a efectului), prin voința de sunet și formă, tendința de scientizare a procesului de creație și problematica devenirii individualului în universal, toate necesitând o privire globală în contextul unui proces treptat de mondializare”¹.

De asemenea, în secolul XX un număr mare de compozitori au continuat să lucreze în stiluri derivate din secolul al XIX-lea – spre exemplu, Serghei Rachmaninov și Edward Elgar – însă modernismul în muzică a devenit cu timpul mult mai proeminent, prin compozitori, precum: Béla Bartók, Igor Stravinski, Charles Ives. Unii, cum sunt: Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton von

¹ Ilie Gorovei, *Sonata pentru oboi în muzica universală a secolului XX*, Iași, Editura Artes, 2011, p. 5.

Webern vor impune atonalismul, prin „sfărâmarea” legăturilor firești între sunete și abolirea centrului tonal în raport cu care acestea căpătau un sens. Alții – George Gershwin, Darius Milhaud și Aaron Copland – vor îmbina expresia muzicii de jazz cu cea clasică. Impresioniștii, reprezentati de Claude Debussy și Maurice Ravel, au explorat texturi noi, renunțând la formele tradiționale, însă adesea apelând la armonia tradițională. Debussy a respins regulile de compoziție ale secolului al XIX-lea, care erau predate la Conservatorul din Paris și a infuzat creația sa cu tehnici armonice din Asia de Est și Rusia.

Au existat și împotriviri la curentul impresionist. Francis Poulenc, unul din membrii *Grupului celor Șase*, a compus opere ce erau în opoziție cu ideile impresioniste și romantice din acea perioadă. Poulenc, compozitor înzestrat cu un deosebit simț melodic, nu s-a preocupat cu proiecțiile futuriste ale epocii, ci creația sa a fost mai degrabă valoroasă prin simplitatea ei. Pentru Poulenc, muzica lui a reprezentat un autoportret². Fie agitată, fie melancolică sau visătoare, reflecta întotdeauna natura unui om ce se delecta cu picturile lui Raoul Dufy. El recunoaște că instinctul este cel care l-a ghidat, lucrând în virtutea inspirației de moment. Inițial nu a fost apreciat ca un compozitor de valoare chiar din cauza simplității creației sale însă, după sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial, „devine tot mai clar faptul că absența din muzica sa a unui limbaj complex argumentează o estetică ce corespunde unui sentiment sau unei tehnici particulare”³.

Încă de la vârsta de 18 ani, în *Rapsodia neagră* din 1917, Poulenc își va demonstra muzicalitatea prin abilitatea de a face muzică din nimic și acuratețea simțului timbral. Odată cu succesul lui Poulenc și cei asemenea lui, apare riscul de a „repetă indefinit aceeași inspirație grațioasă și de mică anvergură”⁴. Din fericire, compozitorul a știut să crească față de ceea ce era în trecut. Își va alege ca modele pe Satie, de la care a preluat simplitatea și frumusețea banalității și pe Stravinski, de la care își însușește misiunea de a valorifica „seva ce vine din rădăcinile adânci ale unei arte naționale, ancestrale”⁵, considerându-i pe aceștia catalizatori ce-i declanșează imaginația.

² Născut într-o familie înstărită, în anul 1899, Francis Poulenc este astăzi considerat ca fiind unul dintre cei mai mari compozitori francezi ai primei jumătăți a secolului XX, debutând în muzică în postura de pianist, taină înșușită de la mama lui și, mai târziu, dezvoltată de profesorul Ricardo Vines, căruia îi dedică și primele sale compoziții. Prin acesta îl cunoaște pe Erik Satie, compozitor ce îl va influența și inspira pentru viitoarele lucrări, și pe Auric, cel ce îi va deveni unul din marii prieteni. Debutează în anul 1917 cu *Rapsodia neagră*, piesa dedicată lui Satie și interpretată în unul din concertele de avangardă a lui Jane Bathori. Stravinski, a cărui influență îi va modela creația, îl va ajuta să-și publice primele lucrări la Londra. Are un succes imediat cu lucrarea *Trois mouvements perpetuels* și *Le bestiaire*, prim-ciclu de lucrări pe poeme de Apollinaire. Lucrările muzicale cele mai notabile ale carierei sale sunt: *Concertul câmpenesc* (1928) și *Aubade* (1929) pentru pian și 18 instrumente. Își descoperă talentul de mare muzician catolic în anul 1936 când compune *Litaniile Fecioarei Negre*. Scrie puțin în timpul războiului, lucrarea lui de revenire fiind structurată pe piesa lui Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias* (1944). A trăit o viață dedicată compoziției, dar și interpretării, având succes la nivel internațional cu concerte, atât în Europa, cât și în SUA. La vârsta de 51 de ani se dedică complet compoziției. Va muri subit în anul 1963 din cauza unui atac de cord, Poulenc fiind „unul dintre puținii compozitori francezi care a evitat «purgatoriul» și care era încă reluat și cântat din abundență la 20 de ani de la moarte”. Antonie Golea, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1987, p. 236.

³ Ilie Gorovei, *op. cit.*, p. 178.

⁴ *Ibidem*, p. 185.

⁵ Vasile Iliuț, *De la Wagner la contemporani, Culturi muzicale naționale eterogene*, vol. V, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2001, p. 73.

Deși a fost „mai puțin caustic decât Satie, mai puțin plin de vitalitate decât Chabrier, mai puțin profund decât Debussy, mai puțin pur decât Mozart, mai puțin orchestrator decât Ravel”, un lucru este cert: simțul înnăscut al melodiei și curba perfectă în ilustrare și frazare i-au adus succesul, fiind numit, de-a lungul creației, un geniu al clarității.

Dintre lucrările sale camerale remarcăm: *Sonata pentru corn, trompetă și trombon* (1922), *Trioul pentru pian, oboi și fagot* (1926), *Sonata pentru flaut și pian* (1957), *Sonata pentru clarinet și pian* (1962) și *Sonata pentru oboi și pian* (1962).

Scrise la sfârșitul vieții, Poulenc a lucrat la o întreagă serie de sonate, una pentru fiecare instrument de suflat. A reușit însă să termine doar trei, acestea fiind sonatele pentru oboi, flaut și clarinet. Toate au fost dedicate prietenilor săi muzicieni. Spre exemplu, *Sonata pentru oboi și pian* este compusă în memoria lui Serghei Prokofiev, cel care a fost pentru el un idol în domeniul pianistic⁶. De asemenea, modelul lui Satie este sesizat nu doar prin construcția neobișnuită a părților, ci și prin prezența denumirilor unor specii preferate de Prokofiev: *Elegie*, *Deploration*. Lucrarea se remarcă prin claritatea construirii părților, simetria acestora și structura generală a creației ce nu este supusă legilor stricte de sonată. Tiparul clasic *repede-lent-repede* este înlocuit cu unul *lent-repede-lent*, „partea finală îndeplinind, atât cerințele afective, cât și pe cele de ordin structural”⁷.

Elegie: lent

Scherzo: repede-lent-repede

Deploration: lent

Prima mișcare, *Elegie*, compusă într-o formă simplă tristrofică (A-B-A), îmbină melancolia și lirismul în proporții ce marchează creația la cel mai înalt nivel a lui Poulenc. Cea de-a doua parte, *Scherzo*, se remarcă prin alcătuirea sa deosebită. Contrar întregii structuri a lucrării, această parte este scrisă într-o agogică *repede-lent-repede*, secvența de *trio* reprezentând centrul sonatei, astfel creându-se o dublă simetrie la nivelul textului melodic. Partea finală, *Deploration*, amintește de scrierile religioase ale lui Poulenc și derivă din tradiția franceză de a compune *lamento*-uri pentru plângerea persoanei dispărute.

Elegia, după cum este definită de *American Heritage Dictionary of the English Language*, este un poem sau cântec compus special pentru a exprima regretul la moartea unei persoane dragi. În muzică, termenul definește o lucrare ce surprinde o stare melancolică. Astfel, titlul este bine ales discursului muzical, acesta devenind un simbol pentru întreaga primă parte. Forma de *sonată* este una atipică, miniaturală, deoarece nu se concentrează în jurul contrastelor tematice, acest fapt asigurând unitate și fluiditate lucrării:

Expoziție
(m. 1-47)

Dezvoltare
(m. 48-71)

Repriza
(m. 72-87)

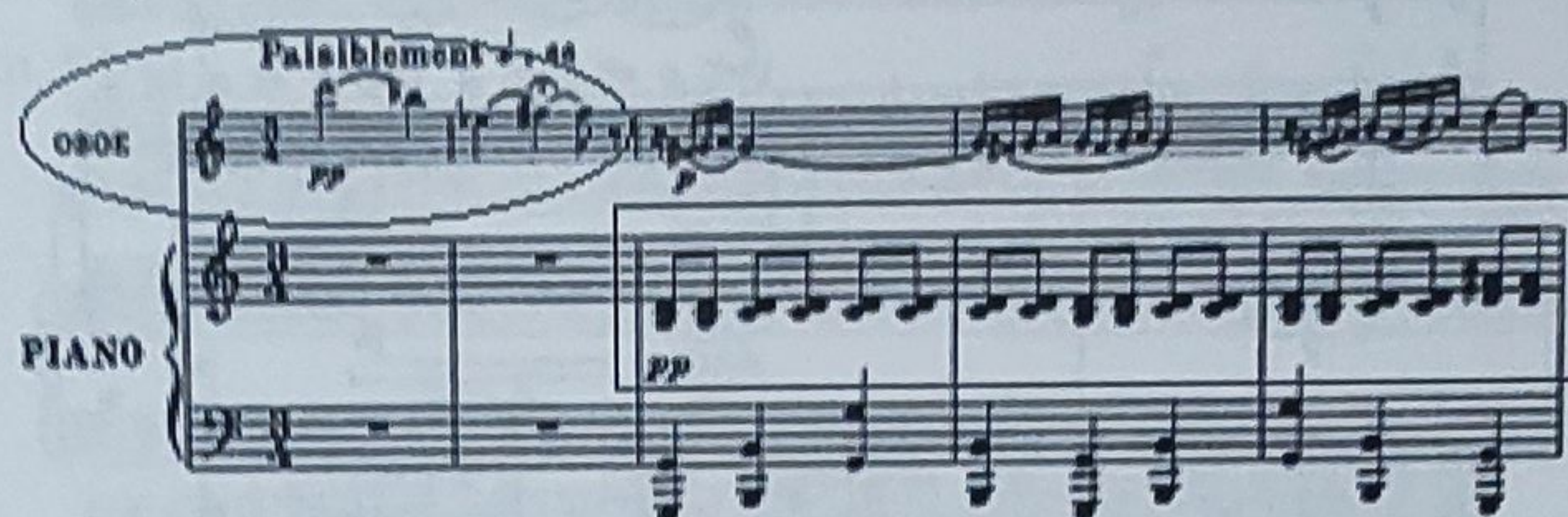
Concluzie
(m. 88-96)

⁶ Poulenc a recunoscut influența lui Prokofiev asupra *Sextetului pentru pian, flaut, oboi, clarinet și fagot* (1920-1940), însă *Sonata pentru oboi și pian* este indiscutabil cel mai elocvent „tribut” oferit maestrului rus.

⁷ Ilie Gorovei, *op. cit.*, p. 179.

Expoziția cuprinde prezentarea Temei principale și a secțiunilor concluzive. Chiar din interpretarea primelor patru sunete se creează o atmosferă ieșită din comun, neobișnuită. Atât ordinea notelor, cât și registrul zăgrăvesc tabloul trist al întregii lucrări (m. 1-2).

Ex. 1 (m. 1-5)



Urmând acestei secvențe introductive, oboiul prezintă o melodie liniștită, simplă, alcătuită din repetarea unei formule ornamentale. Acompaniamentul de pian susține melodia printr-o pulsație de optimi, conferind fluiditate segmentului (ex. 3-5).

Următorul segment este reprezentat de prelucrarea Temei A, fiind constituit din arpeggierea motivului inițial într-un dialog între oboi și pian. Aceste modificări ale expunerii inițiale formează grupul tematic secundar (B).

Ex. 2 (m. 25-28)



Un motiv repetitiv și circular introduce cea de-a doua Temă a grupul tematic secundar (B₂). Sunt înglobate formule ritmice neregulate, accidentale, stabilitatea tonală fiind dezechilibrată temporar de mișcarea cromatică din planul inferior.

Ex. 3 (m. 33-36)



Conexiunea cu Tema a doua este păstrată în secțiunea Dezvoltării, însă melodia ajunge într-un moment de apogeu. Linia melodică își pierde calitatea circulară, devenind game liniare și arpegii ce se întrepătrund pe întregul registru al instrumentului. Este invocată sonoritatea de tipul

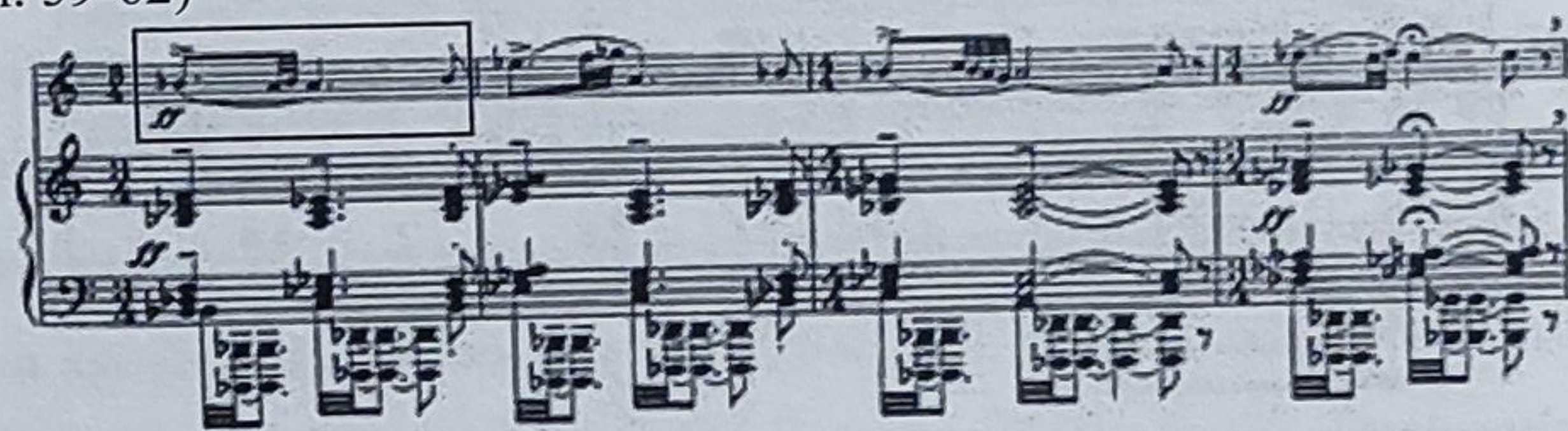
disonanță-consonanță, zugrăvită atât de acompaniamentul *ostinato*, cât și de melodia stridentă a instrumentului solist, ce repetă același model, variindu-l la a doua reluare.

Ex. 4 (m. 45-52)



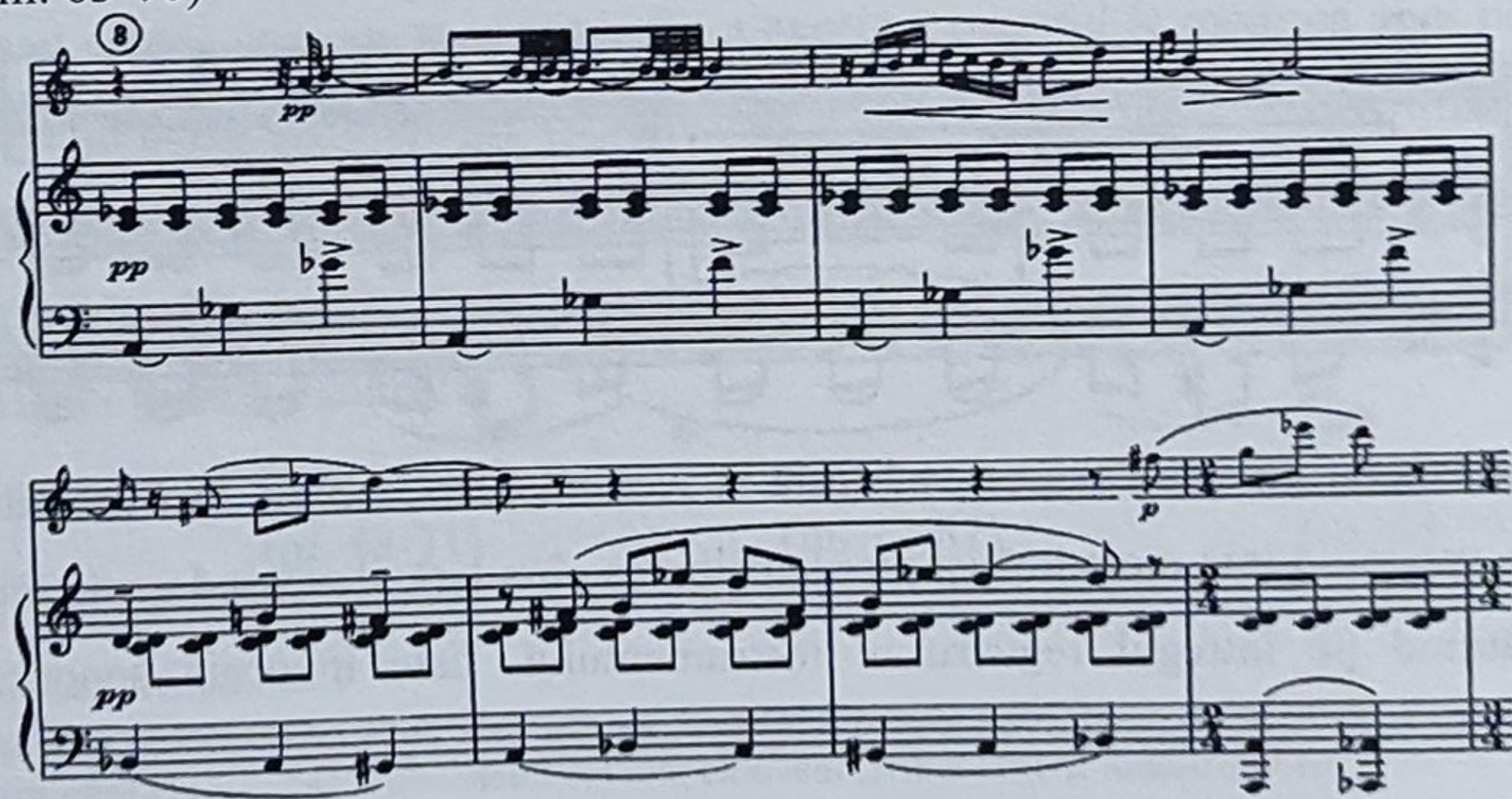
Câteva măsuri, scriitura devine mai simplă, rarefiată, însă expunerea dialogată este păstrată pentru a se realiza continuitatea cu momentele anterioare. Dinamica *pianissimo* și intervalele disonante creează o atmosferă sobră. Un ultim moment tensionat este prezentat la sfârșitul Dezvoltării.

Ex. 5 (m. 59-62)



Motivele circulare în interpretarea oboiului, pedale ritmice și acorduri micșorate alcătuiesc segmentul de retranziție. Restrânsă inițial, mișcarea circulară se mărește, având rol de anticipare a ultimei secțiuni.

Ex. 6 (m. 63-70)



Repriza, în comparație cu Expoziția, este mult mai concentrată, grupul tematic secundar nefiind dezvoltat extensiv. Sunt reunite elemente din toate secvențele lucrării, astfel realizându-se o sinteză a tuturor ideilor introduse pe parcurs, melodia devenind însă tot mai fragmentată. Încheierea surprinde o stare meditativă, enigmatică prin abordarea unei sonorități nerezolvate.

Ex. 7 (m. 83-95)



„Francis Poulenc, muzicianul cel mai spontan, cel mai limpede, cel mai natural din secolul XX, este și cel mai misterios”⁸. Scriitura sa simplă se desfășoară cu spontaneitate și eleganță, fiind susținută de o armonie clară. Poulenc nu inventează tehnici noi, însă revoluționează prin limpezimea exprimării sale și se afirmă ca un liric.

BIBLIOGRAFIE

- CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, vol. II, Iași, Editura Artes, 2007
- GOLÉA, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1987
- GOROVEI, Ilie – *Sonata pentru oboi în muzica universală a secolului XX*, Iași, Editura Artes, 2011
- ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani. Culturi muzicale naționale eterogene*, vol. V, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2001
- PASCU George, Melania BOȚOCAN – *Carte de istorie a muzicii*, vol. I, Iași, Editura Vasiliana '98, 2003

⁸Antonie Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1987, p. 236.

IMPRESIONISMUL – SIMBIOZĂ ÎNTRE ARTA VIZUALĂ ȘI SONORĂ

Ana-Dumitra Balan, clasa a XI-a

Îndrumător științific, Prof. dr. Teodor Hașegan

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă Iași

Résumé: Considéré comme un siècle d'innovation, l'impressionnisme consacre le nouveau, à la fois dans la peinture et la musique. De même, ce style était l'une des manifestations artistiques significatives dans lesquelles l'idée de surmonter les canons s'est développée. En peinture, le but principal des impressionnistes était de regarder au-delà des règles, du statut social, de la race, de la langue, du sexe ou de l'opinion politique. Sa lumière et son apparence constituent le point central des idéaux impressionnistes, ainsi que l'approche de divers thèmes de la vie quotidienne – en particulier la classe moyenne. C'est le moment où se forment les racines du futur modernisme. La vitalité, le mouvement, l'expressivité des couleurs, des visages et des caractères sont des caractéristiques qui définissent l'impressionnisme en peinture. En musique, l'impressionnisme a soutenu une manière d'expression pure et inchangée des chansons et des compositions. La plupart des compositeurs ont créé de nouvelles perspectives dans lesquelles ils ont choisi d'évoquer des légendes mythologiques, des histoires d'amour ou des tragédies. En outre, la musique impressionniste est orientée vers la culture du folklore originel et authentique dans certains pays comme la France, l'Allemagne, l'Espagne, l'Autriche, l'Italie, les Pays-Bas ou le Royaume-Uni. Voici quelques-uns des plus célèbres représentants de l'impressionnisme musical: Claude Debussy, Maurice Ravel, Ralph Vaughan Williams, Cyril Scott, John Ireland, Manuel De Falla, Ottorino Respighi ou Isaac Albéniz.

Mots-clés: Manet, Monet, Renoir, modernisme, innovation, folklore, pureté, Debussy, Ravel.

Impresionismul a reprezentat, atât pentru artele vizuale, cât și pentru muzică, o eliberare, o nouă perspectivă asupra creației și o metodă inovatoare de abordare a tematicii. Desprinderea de lumea tradițional-academică s-a constituit într-o acțiune predecesoare artelor moderne de mai târziu atât în arta vizuală, cât și în cea plastică, iar astfel, în perioada impresionistă se poate remarca această tranziție.

Influențându-se reciproc, arta lui Claude Achille Debussy și cea a lui Pierre-Auguste Renoir au la bază mobilitatea, mișcarea perpetuă a tuturor entităților, fenomenelor sau ființelor, simbolurilor, înlocuind astfel trăsătura statică anterioară, creându-se o instabilitate a imaginii – acel *flou*, tipic impresionist.

Acest curent artistic s-a remarcat cel mai adesea în lucrările de pictură, aici regăsindu-se un număr remarcabil de artiști ce incontestabil au marcat pagini importante ale istoriei artei. Avându-și primele exprimări în jurul anilor 1860-1870, stilul impresionist este adesea asociat cu figura lui Claude Manet. În *Manual de istoria artei. Realismul. Impresionismul*, George Oprescu afirmă că

„importanța lui Monet și a grupului impresionistilor, reprezentării curentelor celor mai originale și mai viguroase [...] nu s-ar putea înțelege fără Courbet și fără realizările acestui excepțional artist”¹. El s-a dezis de la regulile impuse de către Academie și Salonul oficial, considerând că arta transcende oricărui canon. Tot Gustave Courbet (Jean Désiré Gustave Courbet, n. 10 iunie 1819, Ornans, Franche-Comté, d. 31 decembrie 1877, La Tour-de-Peilz, Elveția) este de părere că subiectele abordate în lucrări ar trebui să aibă rădăcini în viața cotidiană, domestică, să-i fie familiare pictorului.



Deși alegoria, mitologia, temele fantastice erau extrem de apreciate în contemporaneitatea lui Courbet, acesta crede că pentru reușita unui tablou, nu trebuie exprimată, neapărat, doar o lume ireală, nemaîntâlnită sau accesibilă doar înaltelor clase sociale. Scene din viața familiilor burgheze, nuduri voluptuoase încadrate sau nu într-un context natural, activități ale muncitorilor din carierele de piatră sau întâlniri spontane pe drumuri de munte sunt doar unele dintre principalele idei ce l-au preocupat pe Courbet în realizarea operelor sale (*Izvorul* – 1868, *Întâlnirea – Bonjour, Monsieur Courbet!* – 1854, *Cioplitorii de piatră* – 1849 etc.).

Cunoscut pentru expresia „Cum aş putea picta îngeri dacă n-am văzut nici unul, niciodată?” Gustave Courbet privea arta ca pe o manifestare onestă, sinceră, în care era esențială reflectarea temperamentului și comportamentului artistului. Deși s-a bucurat o perioadă de câțiva ani de un trai desfășurat printre cercurile intelectualilor și aristocraților, bucurându-se de mici experiențe de înaltă



Cioplitorii de piatră, Gemäldegalerie, Dresda (1849)

clasă socială, având asigurat un cămin în conformitate cu statutul său în societate, Courbet considera că viața pe care o duce nu merita să fie expusă în lucrările lui. A rămas, astfel, loial vieții de sătean, muncitor, în ciuda descoperirilor științifice care se petreceau în jurul său sau a *glamour*-ului nopților pariziene.

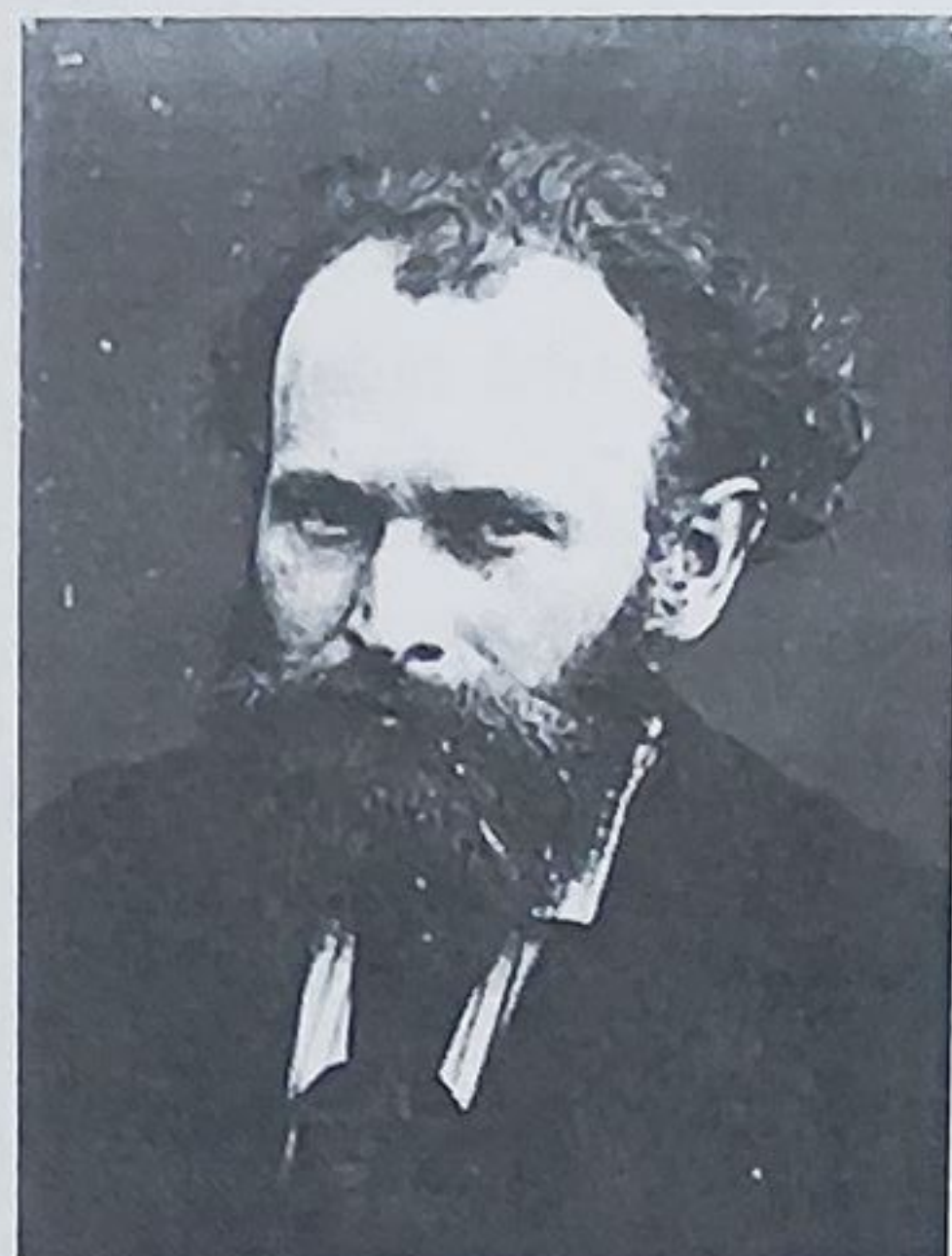
Stampele japoneze – care au fost descoperite în Olanda de către un pictor impresionist, fac ca arta din Marea Britanie, Franța și Țara Lalelelor să se contamineze cu trăsăturile acestei picturi pe lemn în culoare. Deși de origine chineză, pictura „vieții care trece”, cum o numesc japonezii – destinată exclusiv poporului și marginalizată de către casele imperiale – a ajuns să fie recunoscută ca înaltă formă de artă. Aceasta nu respecta dispunerea în piramidă a compoziției, așa cum se întâmpla în Renaștere, ci așezarea în pagină avea ca model un pătrat deformat, oferind, astfel, o

¹ George Oprescu, *Manual de istoria artei. Realismul. Impresionismul*, București, Editura Meridiane, 1986, p. 142.

dinamică specială lucrării. Scene din mahalale, aglomerații rurale ori urbane, din bordeluri sau frânturi din timpul muncii sunt unele dintre ideile ce stau la bază pentru arta impresionistă europeană.

Édouard Manet, deja consacrat printre viitorii impresionisti, i-a influențat pe Pierre Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley sau Claude Monet în anii 1860, iar 13 ani mai târziu, în 1873, abordează și el tehnica învățăcelilor săi.

Existența sa a fost marcată de numeroase lucrări care l-au ajutat să crească pe scara ierarhică a pictorilor impresionisti, amintind de *Autoportret cu paletă* (cca. 1879), *Pe balcon* (1868-1869) sau *Concert în parcul Tuileries* (1862). Venit din mediul burgheziei, crescut în dogmele vremii și ale statutului său social, avea un portret preferat acelei vremi, iar descoperirea, destul de devreme, a talentului de către unchiul său – Edmond Fournier, îl va face să-și desăvârșească cunoștințele din lumea culorilor.



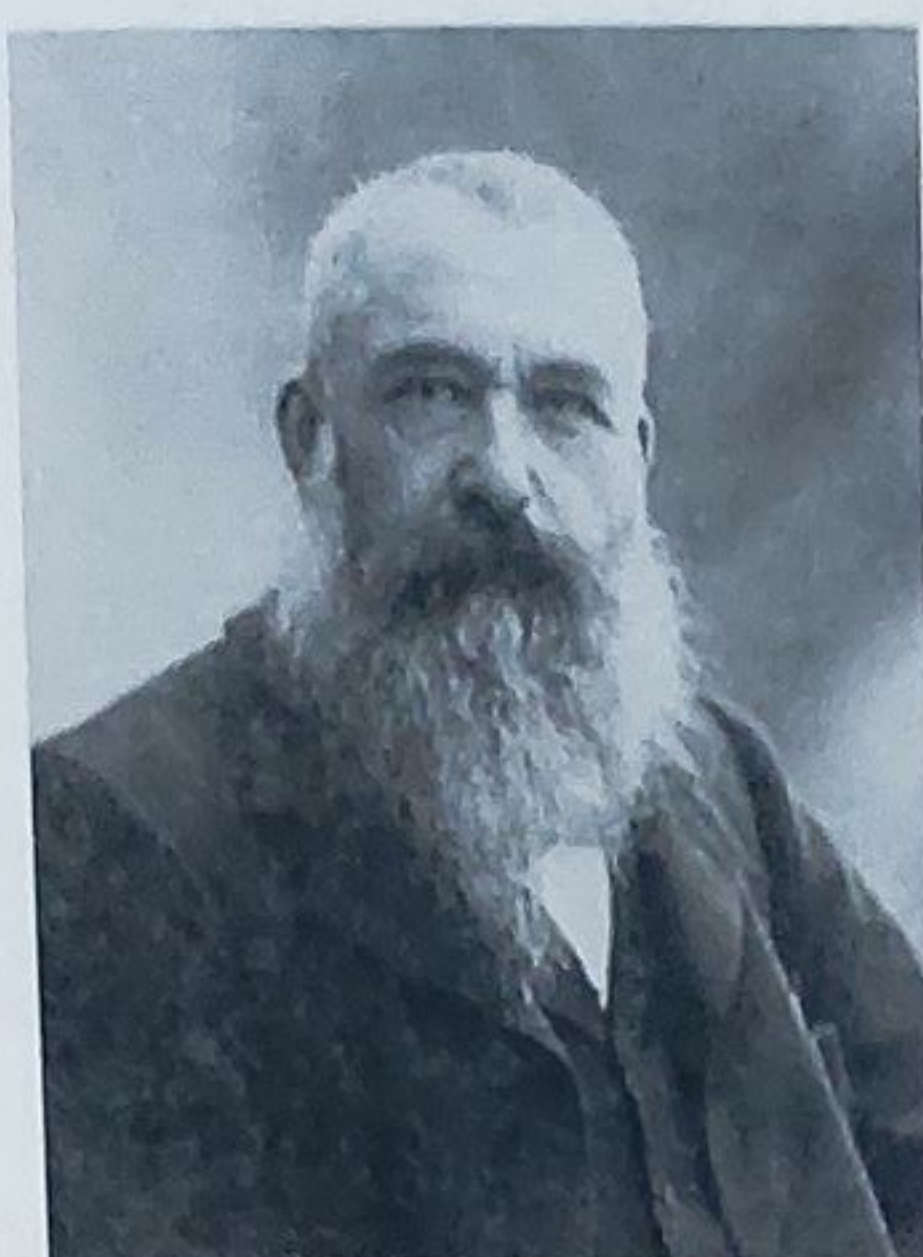
Nu el este, însă, primul care descifrează tainele Impresionismului, ci Oscar-Claude Monet (n. 14 noiembrie 1840, Paris, Franța – d. 5 decembrie 1926 Giverny, Franța) și acesta pare a fi cel mai de seamă pictor al acestei perioade. „Nu am decât meritul de a fi pictat întocmai după natură, străduindu-mă să reproduc propriile impresii față de fenomene trecătoare și schimbătoare”². Astfel își definea Monet în anul 1926, activitatea bogată prin care a influențat trăsăturile formale și lirice ale materiei și prin care a devenit numele reprezentativ al Impresionismului. Naturalețea, vitalitatea și luminozitatea tușelor de culoare, al apelor și cerurilor idilice, dar și febrila luptă împotriva rigidității picturii secolului al XIX-lea l-au consacrat, conturându-și o imagine paternă asupra identității artei impresioniste prin definirea acesteia în lucrarea *Impresie: răsărit de soare*. William C. Seitz a numit această revoluționară operă un „mic studiu de lumină, ceață și apă”³, dat fiind faptul că Monet a avut curajul de a își expune viziunea inovativă la expoziția de grup din 15 aprilie 1874, de la Paris.

Trofeu de vânătoare (1862), *Culmea de la Hève la reflux* (1865), *În atelier* (1861), *Fermă în Normandia* (1864), *Micul dejun* (1868), *Maci la Argenteuil* (1873), *Femeia cu umbrelă*, *Promenada* (1875) sau *Nuferi, apus* (1916-1926) sunt titluri ce surprind diferite etape ale Impresionismului lui Monet, înfățișând diversitatea temelor abordate și ușurința cu care artistul a reușit să străbată dincolo de canoanele preimpuse. Deși aproape de sfârșitul vieții sale pământești și, implicit, artistice, Claude Monet rămâne un pilon important în crearea drumului noilor generații spre căile modernismului, „ultimul Monet” – *Cărarea printre trandafiri* (1918-1924) fiind o sinceră

² *Viața și opera lui Monet*, București, Editura Adevărul Holding, 2009, p. 7.

³ *Idem*.

destăinuire a pictorului că dorește ca arta să evolueze, să depășească titlul dedicat nobililor și să rămână un *perpetuum mobile*.



(1890-1891), *Vedere din Tuileries* (1876), *Gara Saint – Lazare* (1877), *Japonnerie (Camille în costum japonez)* (1876) ori *Grădina lui Monet, irișii* (1900).

Fundamentul lui **Octave-Claude Monet** (1840-1926), ca de altfel al tuturor celorlalți impresioniști, a fost lumina și mișcarea ei. Pictând un subiect în continuă schimbare, un element ce poate lua ușor forma unor module diverse, poate căpăta noi veleități de la o oră la alta sau poate să redea o stare complet diferită în funcție de unghiul din care este privită – o scurtă definiție a luminii, extrasă dintre straturile de ulei sau tempera ale unor tablouri, precum

Căpițe la sfârșitul verii



Nuferi pe apă albastră (1914)

Considerat el un antemergător al Impresionismului, **Jean Frédéric Bazille** (n. 6 decembrie 1841 – d. 8 noiembrie 1870) este renumit creator al formelor modulate și vii ale artei plastice, opera sa stând sub patronajul orientării religioase. Moare la doar 31 de ani, în ultimele zile ale războiului din anul 1870 și, deși s-a bucurat de o perioadă scurtă de plăcere de a crea, a reușit să valorifice trăsăturile impresioniste în lucrări precum *Atelier di Rue de Furstenberg* (1865), *Reuniune de familie* (c. 1867), *Natură statică cu pește* (c. 1866-1867), *Portretul lui Edmond Maître* (1869), *Portret al lui Renoir* (1867) ș.a.



Un mentor pentru Monet, un erudit printre mai puțin elevații săi colegi de breaslă, tânărul Bazille ajunge curând în fruntea grupului

de impresioniști. Problematika pusă în lucrările sale se referă la distribuția luminii și modul de redare, autorul abordând o paletă din ce în ce mai largă de teme și structuri, în care exersează acest interes – *Scenă de vară* (1869), *Toaleta* (1870), *Flori* (1868), *Aigues-Mortes* (1867) etc. Deși poate părea că nu au nici o legătură între ele, arta muzicii și cea plastică sunt apropiate, nu numai prin

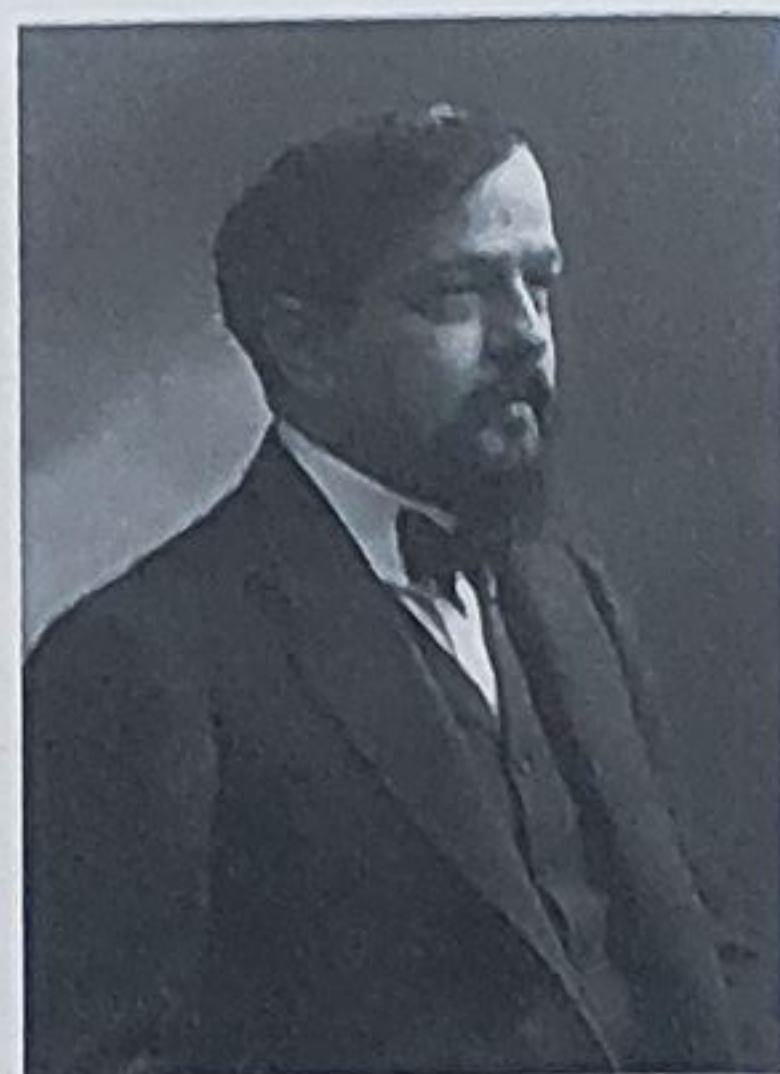


sintagma de „artă”, ci și prin curențele, stilurile ori perioadele istorice pe care le-au traversat concomitent și care le-au adus îmbunătățiri de fiecare parte. Dacă în pictură vorbim despre lumină, despre modurile sale de difuziune, în cazul muzicii impresioniste se încearcă transmiterea unor sunete, dincolo de piedicile puse de regulile de orchestră sau intonare a diferitelor note.

Natură statică cu pește (c.1866-1867)

Dorința de depășire a granițelor ce îngreunau libertatea de exprimare este principala demonstrație ce atestă faptul că ochii și urechile, auzul și văzul au un mesaj comun: de a motiva sentimentele cele mai sincere, trăirile și ideile autentice să se manifeste.

Achille-Claude Debussy (n. 22 august 1862, Saint-Germain-en-Laye – d. 25 martie 1918, Paris) a fost unul dintre compozitorii impresionisti care a militat pentru unitatea compozițională a creațiilor muzicale elaborate, ce aveau ideea de evadare din interiorul stricteții normelor. Opera *Pelléas și Mélisande* (pusă în scenă pentru prima oară în 1902), compoziția orchestrală *Nori* (*Nuages*, una dintre *Nocturne*, terminată în 1899) sau compoziția pentru pian *Pânze* (*Voiles*, unul dintre cele *Douăsprezece preludii*, cartea I, 1910) sunt titluri ce l-au făcut pe Debussy unul dintre numele mari ale Impresionismului muzical, dar și unul foarte controversat, lucru dovedit prin marile diferențe dintre primele și ultimele sale lucrări.



„Într-o perioadă în care spectrul muzicii wagneriene, al muzicii germane romantice riscau a căpăta o influență potopitoare inclusiv în marile centre muzicale ale Hexagonului, inclusiv la Paris, Debussy are forța de a da consistență unui alt tip de comunicări, adresare condiționată de firescul adresării, de spontaneitatea inspirației, de naturalețea relației dintre verbul francez și sunet. Se reface astfel o tradiție de secole consolidată la vremea ei de Jean Philippe Rameau, mai apoi de Hector Berlioz”⁴.

Ritmicitatea tușelor și vioiciunea atmosferei din pictură este înlocuită în muzică de liniște, tandrețe și puritate, compozitorii încercând să găsească variante rafinate, gingașe, la care să nu fie nevoiți să adauge artificii de compoziții. Deși rezultatul poate fi considerat unul vag, „unde” notelor sunt emise strict ca într-o *sonată*, scopul fiind transmiterea unei stări sufletești exacte. Iată o altă trăsătură comună cu artele plastice: crezul că ceea ce transmiți e mult mai veridic, mai aproape de ascultător/privitor, atât timp cât are o doză de neșlefuit, de inegalitate.

De asemenea, orientarea către ethosul francez, mai ales în operele lui Debussy, este



binecunoscută, impresionistii dorind să valorifice cultura, tradiția și imaginea națională prin muzică. Franța, locul de unde a început un lung și anevoios drum către maturizarea și modernizarea artelor, a dat nume valoroase, atât din pictură, cât și din muzică. Totuși, Claude Debussy preia moderat elemente orientale din modalismul mussorgskian sau din stilul wagnerian, iar aceste influențe îi formează un stil propriu, particular, cu veleități proaspete în muzica de atunci.

Unul dintre muzicienii impresionisti, care își dorea să atingă inima și nu creierul celui ce ascultă este **Joseph Maurice Ravel** (n. 7 martie 1875, Ciboure – d. 28 decembrie 1937, Paris), care a compus celebrul *Boléro* în anul 1928

⁴ Cf. adev.ro/mwigmj

(muzică de balet pentru orchestră în *Do* major). Cu un puternic colorit folcloric și cu aplecare către sonorități rafinate, Ravel reușește să se facă remarcant printr-o sumedenie de compoziții pentru pian – *Serenadă grotescă* (1893), *Pavană pentru o infanță moartă* (1899), *Mormântul lui Couperin* (1917), pentru orchestră – *Rapsodia spaniolă* (1907), *Valsul* (1920) ori balet – *Daphnis și Chloé* (1909-1912).

Francezii Paul Dukas și Albert Roussel, englezii Frederick Delius și Cyril Scott, Manuel de Falla din Spania, italianul Ottorino Respighi sau americanii Charles Loeffler și Charles Griffes sunt doar câteva dintre numele ce au marcat perioada Impresionismului muzical, prin game, arpegii ori armonii inovatoare, care și-au găsit drept urmași creațiile moderniste de mai târziu. În acest mod, revoluționarea muzicii – și a tuturor artelor – și-a găsit o sursă profundă de idealuri, dorințe, aspirații, din care își vor trage rădăcinile viitoare curente.

Așa cum Berthe Morisot, Camille Pissarro, Cézanne, Renoir, Sisley, Degas, Korecenco, Cerepnin, Malipiero, Richard Strauss au reușit să aducă schimbări consistente în domeniile în care au activat, așa se poate întâmpla cu orice inițiativă ce pare a fi un eșec sau cel mult un succes de câteva luni – ce poate fi „reorchestrată” și refăcută astfel încât să devină un model.

Determinarea cu care fiecare dintre cei ce au făcut parte din grupul impresioniștilor și au perseverat în a-și vedea visul împlinit a adus o schimbare la nivel denotativ și de conținut, iar asta a asigurat o continuitate.

BIBLIOGRAFIE

OPRESCU, George – *Manual de istoria artei. Realismul. Impresionismul*, București, Editura Meridiane, 1986

*** *Enciclopedia Universală Britanica*, Editura Litera, vol. 8, 2010

*** *Viața și opera lui Monet*, București, Editura Adevărul Holding, 2009

WEBOGRAFIE

https://ro.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet

https://en.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A9d%C3%A9ric_Bazille

https://www.google.ro/search?q=nuferi,+monet&rlz=1C1GGRV_enRO754RO754&tbs=isz:lt,isl:t:qsvga&tbm=isch&source=Int&sa=X&ved=0ahUKEwj852_mPTYAhWGmbQKHbYyCzYQpwUIH

http://www.picturicelebre.ro/product_info.php?products_id=391

https://ro.wikipedia.org/wiki/Gustave_Courbet

https://ro.wikipedia.org/wiki/Impresionism#Impresionismul_%C3%AEn_muzic%C4%83

<http://www.referatele.com/romana/Claude-Achille-Debussy-impresi545.php>

https://ro.wikipedia.org/wiki/Maurice_Ravel

<https://biblioteca.regielive.ro/referate/muzica/impresionismul-muzical-7245.html>

GRADUL DE INFLUENȚĂ AL LUI A. VIVALDI ASUPRA LUI J. S. BACH ÎN GENUL DE CONCERT SOLISTIC PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ

Ștefan Dubatufca, anul II, Muzicologie

Îndrumători științifici: Prof. univ. dr. Laura Vasiliu,

Asist. univ. dr. Mihaela Balan

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

Abstract: The present paper is conceived in order to approach a subject with a certain visibility in the musicological field, referring to the aesthetic and stylistic context of the Baroque period and focusing on the solistic concert for violin and orchestra. Among the general features of this genre, we intend to discover the peculiarities and musical details which belong to the original thinking of a composer. These aspects can be found by investigating and comparing two musical works that were chosen as analytical basis for extracting the general elements and specific subtleties for each composing style. Antonio Vivaldi and Johann Sebastian Bach had an essential part in developing and spreading the instrumental concert during the first half of the 18th century, imposing a genuine tradition and an initial pattern for the genre creation.

Keywords: Baroque Era, violin concert, comparative analysis.

Introducere

Muzica instrumentală cunoaște în epoca Barocului prima sa mare înflorire. „Dezvoltarea muzicii instrumentale în Baroc este stimulată, pe de o parte, de cerințele epocii, de dorința de fast, grandoare, diversitate, de joc de culoare, iar, pe de altă parte, de perfecționarea tehnică a instrumentelor, care le oferă posibilități noi de virtuozitate și expresie”¹.

În contextul de largă diversitate muzicală din perioada Barocului, putem identifica diferite elemente stilistice, prin raportare la cultura și tradițiile muzicale anterioare², dar și o anumită unificare stilistică, odată cu „intrarea pe făgașul tonalismului, a compozitorilor italieni, germani, francezi sau englezi, armonia tonală – fruct al mișcării *stile nuovo* – fiind liantul cel mai caracteristic”³. Acestei unificări în plan tonal „i s-a adăugat procesul continuu de interferare și interinfluențare stilistică, determinat de circulația continuă a compozitorilor și a operelor lor”⁴, fără a fi influențat de un anumit spirit național, dată fiind absența folclorului în creațiile preclasice, ci, mai degrabă, de anumite trăsături de ordin spiritual, date de situarea geografică, de unitatea și

¹ Gabriela Ocneanu, *Barocul în muzică – Muzica instrumentală*, Iași, Editura Novum, 2000, p. 35.

² Cf. George Pascu, Melania Boțocan, *Carte de istoria muzicii*, vol. I, Iași, Editura Vasiliana'98, 2003, p. 128.

³ Vasile Iliuț, *O carte a stilurilor muzicale*, vol. II, București, Editura Muzicală, 2000, p. 90.

⁴ *Idem.*

înrudirea etnică colectivă. Dincolo de trăsăturile de ordin temperamental și spiritual, în creațiile muzicale preclasice apar particularități stilistice individuale, provenite din modul propriu al compozitorilor de utilizare a sistemului tonal și a diverselor procedee folosite în actul creator.

I. Contextul istoric al relației Vivaldi - Bach

I.1. Aspecte comparative dintre Barocul italian și Barocul german

Școala barocă italiană ocupă un loc foarte important în istoria culturii muzicale europene, fiind cea care a dăruit lumii opera, cantata, oratoriul și a pus bazele muzicii conturate în genuri și forme instrumentale sau orchestrale independente. Acest lucru s-a datorat dezvoltării fără precedent a luteriei și a tehnicii violonistice, determinând apariția unor creatori care erau și interpreți, mari cunoscători ai resurselor tehnice și expresive ale instrumentelor. Ei au pus „bazele unei muzici de specificitate italiană, al unui stil muzical național, preluând astfel din nou «conducerea» în competiția europeană pentru supremație în ierarhia valorilor artistice”⁵.

Muzica instrumentală italiană din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea a avut ca trăsătură fundamentală un melodism specific, generat de tradiția cântecului popular și, totodată, de practica liturgică gregoriană (ambroziană, romană). Această cantabilitate se sprijină pe structuri ritmice libere sau de factură dansantă, devenind un reper al artei componistice europene prin integrarea și adaptarea sa la tehnicile armonice și contrapunctice folosite în culturile muzicale din perioada Barocului⁶. Aceste elemente au inspirat și impulsionat spre compoziție o întreagă generație de muzicieni, dintre care s-au evidențiat și au rămas ca nume sonore în posteritate: Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti.

Școala barocă germană ocupă, de asemenea, un loc foarte important în istoria muzicii europene, afirmându-se ca o putere muzicală prin capacitatea sa de preluare, asimilare și sintetizare a întregului limbaj componistic vest-european. Creația compozitorilor germani ai acestei perioade se remarcă prin gravitate, sobrietate, robustețe, rigoare și echilibru, elemente esențiale, ce conturează un stil specific. Limbajul muzical este foarte dens, armonia tensionată și scriitura polifonică complexă fiind trăsăturile principale regăsite în creațiile Barocului german.

Muzica instrumentală germană este influențată de stilul *rococo* (francez) și de cantabilitatea italiană, mai cu seamă în perioada Barocului târziu. Interferențele stilistice s-au manifestat, în primul rând, în creația de operă, precum și în genurile instrumentale, camerale și concertistice. Monumentalitatea unor creații de Georg Friedrich Händel și Johann Sebastian Bach reprezintă efectul forței creatoare a celor doi compozitori, conferind muzicii noi sensuri și semnificații profunde.

⁵ Vasile Iliuț, *op. cit.*, p. 90.

⁶ *Idem.*

I.2. Aspecte biografice paralele legate de tradițiile componistice la care se raportează fiecare compozitor

Antonio Vivaldi (1676-1741) este unul dintre cei mai importanți compozitori preclasici, afirmându-se ca un spirit strălucitor, novator în numeroasele sale creații de factură instrumentală, dar mai cu seamă în cele pentru vioară. Vivaldi a trăit în cea mai mare parte a vieții sale la Veneția, fiind numit profesor de vioară la *Ospedale della Pietà* în 1703 după ce renunță la îndatoririle sale ecleziastice și ocupă această funcție până în 1740, timp în care se dedică în totalitate compoziției și învățământului. Călătoriile sale la Roma (1722 și 1724), unde cântă în fața Papei, la Amsterdam (unde publică majoritatea creației sale), la Praga, Florența, Mantova și Viena aveau să-i confere compozitorului o glorie internațională fără precedent în istoria muzicii, astfel încât diverse personalități ale vremii (de la Edward Wright la violonistul Pisendel, de la flautistul J.J. Quantz, epistolarul De Brosses și până la regele Friedrich al IV-lea al Danemarcei) treceau pe la Veneția, căutând să-l vadă și să-l asculte⁷. Călătoriile compozitorului au determinat circulația operelor sale în întreaga Europă până în jurul anului 1750, astfel încât multe culegeri au fost tipărite și s-au realizat copii în manuscris. Un lucru foarte important de precizat este faptul că însuși Bach, având un asemenea entuziasm pentru lucrările lui Vivaldi, a recopiat sau transcris o parte dintre ele (mai ales în genul de concert), cea mai cunoscută și mai interesantă dintre aceste transcripții fiind aceea a *Concertului pentru patru viori* (op. 3, nr. 10, BWV 1065), asigurând, astfel, fără să fi intenționat, supraviețuirea lucrărilor modelului său⁸.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) rămâne și în zilele noastre unul dintre marii compozitori din istoria muzicii, impunându-se prin caracterul vizionar al creației sale, echilibru între tradiție și inovație, între aspectul intelectual al mijloacelor tehnice de compoziție și cel semantic al muzicii create.

Compozitorul și-a petrecut cea mai mare parte din viață în nordul Germaniei, asimilând tradițiile componistice datorită orașelor în care a trăit: Lüneburg (1700-1703), Hamburg, Arnstadt (1704-1708), Weimar (1708-1717), Köthen (1717-1723), Leipzig (1723-1750) și a călătoriilor realizate în alte localități și regiuni germane (Ohrdruf, Lübeck, Mühlhausen, Halle, Dresda-1717, Hamburg-1720 etc.)⁹. O influență deosebită în conturarea stilului său de creație a avut-o contactul cu partiturile predecesorilor și contemporanilor săi, fiind fascinat de organiștii germani (Johann Jakob Froberger, Johann Adam Reinken, Georg Böhm, Dietrich Buxtehude), clavecinistii francezi (François Couperin), precum și de alte genuri muzicale franceze (operele-balet ale lui Jean Baptiste Lully, reprezentate la Lüneburg de către succesorii acestuia), compozitorii italieni de lucrări

⁷ https://ro.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi.

⁸ *Idem*.

⁹ Cf. Gabriela Ocneanu, *op. cit.*, pp. 66-70.

polifonice vocale (Giovanni Perluigi da Palestrina, Orlando di Lasso) și literatură violonistică (Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni)¹⁰. Toate aceste aspecte conturează un orizont de inspirație foarte amplu, din care J. S. Bach și-a însușit acele trăsături compatibile intuițiilor sale creatoare, pe care le-a integrat în viziunea sa riguroasă, sobră, specifică spiritului german.

I.3. Informații despre cunoașterea/transcrierea partiturilor lui Vivaldi de către Bach

În mod sigur, publicarea la Amsterdam (1711) a culegerii de 12 concerte pentru una sau mai multe viori – *L'estro armonico* (op. 3) a fost piatra de temelie a răspândirii și cunoașterii creației vivaldiene de către muzicienii din vestul și nordul Europei. Istoricii atestă că aceste partituri i-au adus un mare succes, fiind urmate de tipărirea unui nou ciclu de concerte *La Stravaganza* (op. 4)¹¹.

În ce privește contactul lui J. S. Bach cu muzica italiană, cercetătorii au descoperit că în perioada de viață și creație desfășurată la Weimar (1708-1717), Bach „a învățat să scrie uverturi dramatice și să utilizeze desfășurările ritmice motorice și schemele armonice descoperite în muzica italienilor, cum ar fi Vivaldi, Corelli și Torelli”¹². Se documentează, de asemenea, actul de transcriere a partiturilor concertistice ale lui Vivaldi pentru corzi și instrumente de suflat, proces în care autorul german preia forma de concert italian¹³. Se crede că multe dintre transcrieri au fost realizate în 1713-1714, când Bach ar fi avut acces la o copie a volumului „*L'estro armonico*”, adusă înapoi la Weimar de către tânărul prinț Johann Ernst de la Saxe-Weimar după o perioadă petrecută timp de doi ani în Olanda. Bach a realizat aranjamentele pentru clavecin și orgă a câtorva astfel de concerte¹⁴.

I.4. Concertul solistic în epoca Barocului

Genul de concert a apărut în Italia în secolul al XVI-lea datorită dezvoltării fără precedent a gândirii muzicale și a tehnicilor interpretative. Termenul desemnează un dialog muzical purtat între două grupuri instrumentale, unul având rol solistic (*solì*) și fiind alcătuit din două-trei instrumente, iar celălalt constituind ansamblul mai numeros (*tutti*), cuprinzând instrumentele de coarde și clavecinul. Acest tip de concert se va numi *concerto grosso* și se va impune în secolul al XVII-lea în creația compozitorilor italieni, care au un rol determinant în reducerea tiparului la trei-patru părți, iar mai apoi, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea în stabilizarea tiparului tripartit, după modelul arhitectonic al uverturii italiene¹⁵.

¹⁰ Cf. Gabriela Ocneanu, *op. cit.*, p. 66.

¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi

¹² [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#Return_to_Weimar_\(1708-1717\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#Return_to_Weimar_(1708-1717)).

¹³ Elaine Thornburgh, *Baroque Music – Part One, Music in Our World*, San Diego State University, citat în [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#Return_to_Weimar_\(1708-1717\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#Return_to_Weimar_(1708-1717)).

¹⁴ H. Joseph Butler, *Emulation and Inspiration: J. S. Bach's Transcriptions from Vivaldi's «L'estro armonico»*, 2011, citat în https://en.wikipedia.org/wiki/L%27estro_armonico#Concerto_No._6,_RV_356.

¹⁵ Cf. Vasile Iliuț, *op. cit.*, pp. 86-87.

Cunoscând o largă dezvoltare și popularitate în lumea muzicală a epocii, Barocul târziu aduce cu sine o nouă structură specifică a *concertului grosso*, prin apariția formulei cu un instrument solist (vioară, clavecin, orgă, instrument de suflat) opus ansamblului. Aceasta va conduce spre lumea virtuozității interpretative, adică la apariția genului de *concert solistic*, inaugurat tot în Italia de Giuseppe Torelli, care precizează în concertele sale *grossi* că există o violină care concertează singură¹⁶.

Desprins din *concerto grosso*, concertul solistic va aduce noi trăsături componistice: restrângerea la trei părți (diferite în plan agogic, melodic, ritmic, metric și tonal), definirea unei anumite forme specifice numită în lucrările de muzicologie fie „formă *concerto*”, fie „formă *ritornello*”. În esență, conceptul se referă la revenirea periodică a ideii principale în forme variate, conferind discursului muzical o desfășurare bazată pe alternanța dintre *tutti* și *solo*, asociată alternanței dintre expunerea temei și valorificarea sa în pasaje solistice de virtuozitate. Aprofundând forma de *ritornello*, autorii volumului *A History of Western Music* precizează că această structură a fost „standardizată” de Vivaldi, care a folosit o modificare a schemei lui Torelli și a stabilit un set de convenții urmate de compozitorii din secolul al XVIII-lea. Există o secțiune principală care revine în fragmente, atât pentru vioara solo, cât și pentru întreaga orchestră pe parcursul lucrării. Astfel, ritornela pentru orchestră alternează cu episoadele solistice și este compusă din mai multe microstructuri care se întind pe durata a 2-4 măsuri, iar unele dintre ele pot fi repetate sau variate. Aceste segmente pot fi separate unul de celălalt sau combinate în variații, fără a-și pierde identitatea de *ritornello*. Ultimele expuneri de *ritornello* sunt parțiale, cuprinzând una sau câteva dintre unități, uneori sub formă variată. Totodată, structura de *ritornello* are un rol important în indicarea și precizarea modulațiilor: prima și ultima expunere sunt în tonalitatea inițială, cel puțin una dintre ele este în tonalitatea dominantei, iar celelalte pot să apară în tonalități înrudite sau apropiate¹⁷. De asemenea, Vivaldi a stabilit o convenție de utilizare a formei *ritornello* pentru mișcările rapide cu o mișcare lentă, contrastantă între ele. Mulți compozitori din perioada Barocului târziu, precum Bach sau Telemann au preluat și adaptat modelele lui Vivaldi în compunerea propriilor concerte¹⁸.

Astfel, concertul baroc de tip vivaldian va cunoaște o dezvoltare fără precedent, prin creațiile unor compozitori ca G. Ph. Telemann, G. Fr. Händel, atingând apogeul în creația lui J. S. Bach. Lucrările acestuia tind spre un caracter concertant mult mai reliefat, prin dinamizarea accentuată a dialogului dintre solist și *tutti*, pe care îl tratează nu ca instrument de acompaniament, ci ca partener.

¹⁶ Cf. Gabriela Oceanu, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ J. Peter Burkhardt, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca (2006), *A History of Western Music*, seventh edition, New York, W. W. Norton & Company, p. 425, citat în <https://en.wikipedia.org/wiki/Ritornello>

¹⁸ *Ibidem*, p. 425.

II. Analiza comparată a Concertului pentru vioară și orchestră în la minor de A. Vivaldi (op. 3, nr. 6) și a Concertului pentru vioară și orchestră în la minor, BWV 1041 de J. S. Bach

II.1. Concertul pentru vioară și orchestră în la minor de A. Vivaldi. Partea I

Concertul pentru vioară și orchestră în la minor op. 3, nr. 6 a fost publicat în 1711 la Amsterdam în volumul *L'Estro Armonico* și a fost dedicat regelui Ferdinand al III-lea al Toscanei¹⁹.

Din punctul de vedere al tiparului arhitectonic, concertul este structurat ternar: Partea I – *Allegro* (la minor), Partea a II-a – *Largo* (re minor) și Partea a III-a – *Presto* (la minor). Analizând forma primei părți, am constatat alcătuirea discursului pe baza alternanței dintre tema unică și variațiile/dezvoltările sale, constituind așa numita *formă concerto* sau formă cu *ritornello*: **A B A' C** ($A_v + B_v$).

Prima articulație, **A**, se remarcă printr-un caracter decis, viguros, determinat de anacruza inițială realizată prin salt ascendent de cvartă și de construcția sa repetitivă la nivel ritmico-melodic (prin formule care stau la baza celulelor și motivelor componente) și armonic (prin prezența secvențelor din a doua frază și a acordurilor cu inserții cromatice). Articulația este alcătuită din segmentele a, a₁ și a₂. Tema evoluează în tonalitatea la minor, fiind expusă de viori și se încadrează într-un metru binar. Aceasta are o evoluție nemodulantă prin secvențare, cu două modele ritmico-melodice și este încheiată printr-o formulă cadențială scurtă.

Desfășurarea melodică și armonică este una preponderent diatonică pe treptele principale, excepție făcând înlanțuirea acordurilor a două trepte alterate cromatic (III# și VII#), ce creează o anumită tensiune armonică (m. 8-9).

Ex. 1 A. Vivaldi, *Concertul pentru vioară și orchestră în la minor*, p. I (m. 1-14)

The image shows a musical score for the first movement of Vivaldi's Concerto for Violin and Orchestra in A minor, measures 1-14. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. It shows the 'Tema' (Theme) starting with a circled 'A' and 'Allegro' marking. The first model of the sequence is labeled 'primul model de secvență' and includes a bracketed 'a1' at the end. The score is written in 2/4 time and A minor.

¹⁹ https://ro.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi

al doilea model de secvență

formulă cadență scurtă a2

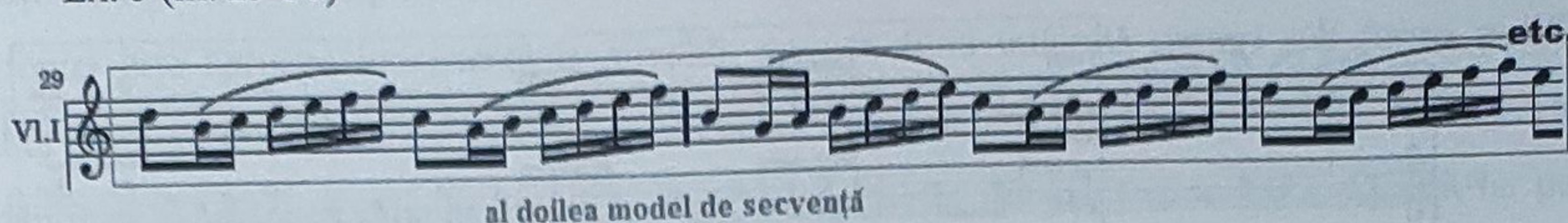
A doua articulație, **B**, alcătuită din segmentele b_1 și b_2 anunță intrarea viorii solistice, care reia tema principală din segmentul a în tonalitatea inițială (ex. 2), producând apoi modulația către relativa majoră (*Do* major). Segmentul b_2 este deschis cu un *tutti*, bazat pe inversarea motivului din prima frază a articulației **A** (ex. 3), vioara solistică realizând apoi un pasaj de șaisprezecimi cu două modele de secvență (ex. 4). Articulația este încheiată printr-o cadență pe treapta a V-a, realizându-se, astfel, modulația către tonalitatea dominantei, *mi* minor.

Ex. 2 (m. 12-14)

Ex. 3 (m. 19-20)

Ex. 4 (m. 24-25)

Ex. 5 (m. 29-30)

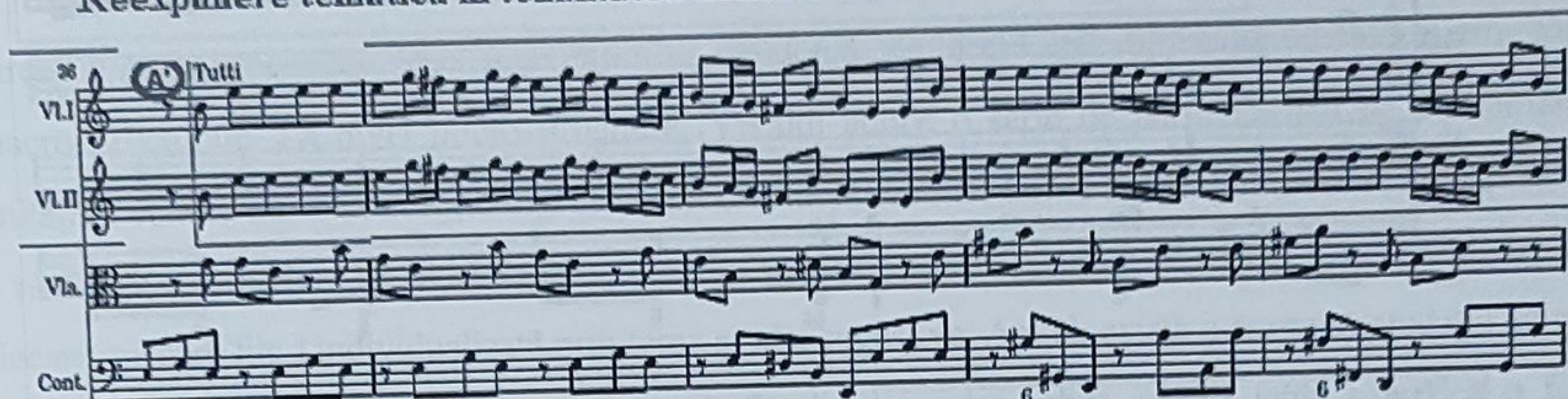


al doilea model de secvență

Articulația A' este construită printr-o reexpunere a temei în tonalitatea dominantei, cu dimensiuni restrânse și o evoluție armonică concisă, care se încheie printr-o cadență simplă, perfectă, tot în *mi* minor.

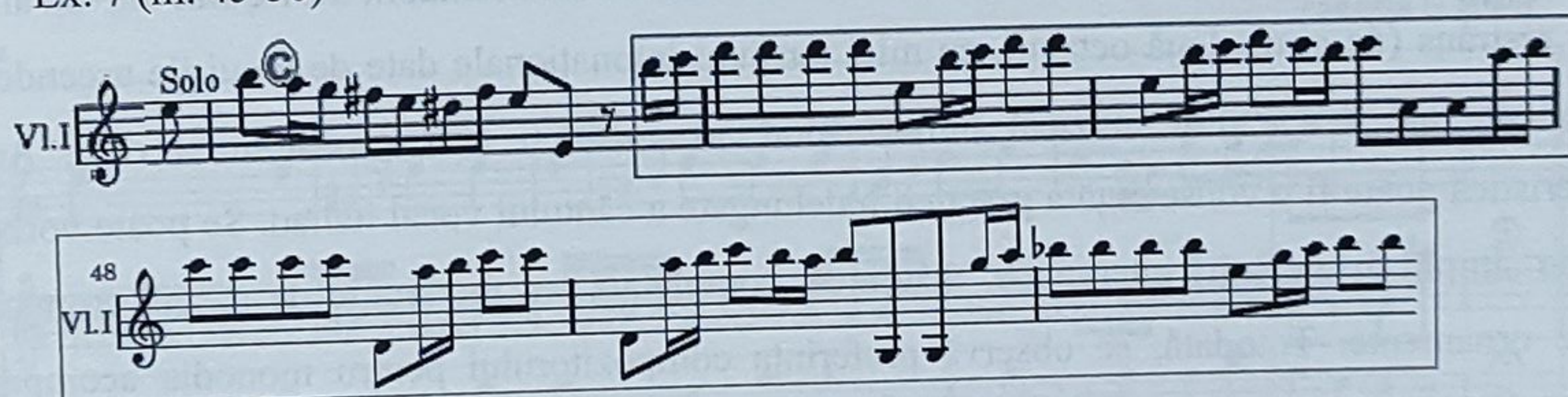
Ex. 6 (m. 36-40)

Reexpunere tematică în tonalitatea dominantei



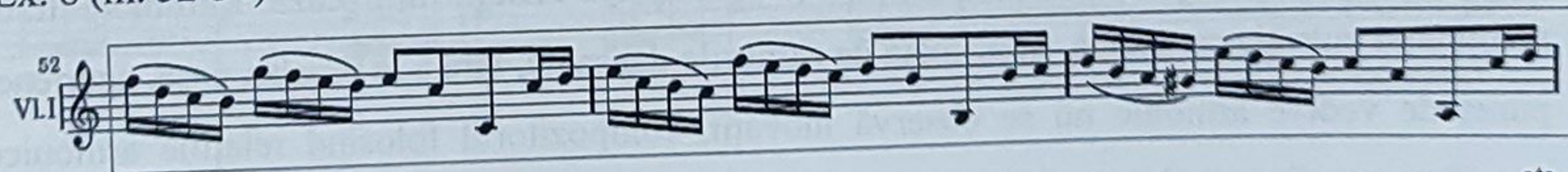
Ultima articulație, C, reprezintă o combinație variată a materialelor sonore din A și B, realizând sinteza finală a primei părți. La nivel structural, articulația poate fi divizată în trei segmente distincte: c₁, c₂ și c₃. Segmentul c₁ prezintă un solo acompaniat, construit pe două modele de secvențe ritmico-melodice (ex. 7, 8), realizând modulația către tonalitatea de bază, *la* minor. Al doilea segment, c₂, reia capul tematic în *tutti*, după care vioara solistică realizează o variație melodică în pasaje de șaisprezecimi, pregătind apariția segmentului final, c₃. Acesta din urmă are un rol concludiv prin reexpunerea temei în *tutti*, apariția unui solo de tranziție și printr-o reluare identică a temei din a₂. Întreaga desfășurare muzicală se finalizează prin cadență perfectă, compusă în tonalitatea de bază, *la* minor, cu o „așezare” pe coroană (ex. 10).

Ex. 7 (m. 45-50)



primul model de secvență

Ex. 8 (m. 52-54)



al doilea model de secvență

etc.

Ex. 9 (m. 68-74)

The musical score for Example 9, measures 68-74, is presented in four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Contrabass (Cont.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. Measures 68-70 are marked 'Tutti' and measures 71-74 are marked 'Solo'. The score shows various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some measures containing figured bass notation (e.g., 6, 6, 7, 7, 6, 6, 5/4).

În urma analizei primei părți a concertului, am observat câteva trăsături de stil și limbaj muzical caracteristice Barocului venețian, precum și anumite particularități componistice specifice stilului vivaldian.

Caracteristic limbajului muzical vivaldian este melodismul cantabil, desfășurat într-un ambitus relativ restrâns (de circa două octave), cu mici tensiuni intonaționale date de arcurile ascendente și descendente ale discursului muzical într-un mod armonios și cursiv, simplu și cald. Această caracteristică poate fi o consecință a practicii îndelungate a cântului vocal italian. Se poate vorbi de o melodie simplă în alcătuiri intervalice, diatonică, completată, cu moderație de pasaje cromatice și diferite ornamente. Totodată, se observă preferința compozitorului pentru monodia acompaniată, Vivaldi vizând în primul rând melodia, care se remarcă prin eleganță și sobrietate, prin claritate și fermitate, prin concizie și pregnanță. În plan ritmic, Vivaldi utilizează formulele tradiționale, menținând pulsația constantă, imprimată de ritmurile dansante, fără a le preciza, însă, apartenența. Din punct de vedere armonic nu se observă inovații, compozitorul folosind relațiile armonice tonale specifice epocii, având o preferință specială pentru tonalitatea *la* minor, care îi permite numeroase

mutații cromatice neașteptate în tonalitățile relativei, dominantei și a subdominantei. Utilizarea polifoniei este aproape inexistentă la Vivaldi, aceasta fiind întâlnită rareori sub forma polifoniei latente în pasajele solistice ale viorii. Semnificativă este și îmbogățirea agogicii, edițiile existente ale partiturii având diferite variante: pentru partea I se folosește *Allegro (moderato e deciso)*, iar pentru partea a II-a *Largo (solo e cantabile)*²⁰. Din punct de vedere timbral și al tehnicilor de redare expresivă, se remarcă folosirea sistematică coardelor libere (tehnica bariolajului, cu efect polifonic latent) și marea varietate de *legato*-uri (care generează un mod particular de frazare în plan tehnic interpretativ).

Consider că cele mai importante inovații sunt de ordin arhitectural. Vivaldi este compozitorul care și-a elaborat concertele cu maximum de prudență, urmărind atât dimensiunile sale micro, cât și macro-structurale. La nivel micro-structural, Vivaldi aduce o serie de particularități de combinare a unităților sonore într-o concepție mai clară, cu o evidențiere mai fermă a dialogului dintre *solo* și *tutti* și a realizării cadențelor. La nivel macro-structural, el a adoptat alcătuirea tripartită: repede-lent-repede, fiecare mișcare fiind individualizată prin teme și idei sugestive. Astfel, există o anumită gradație pe care o conferă părților: primul *Allegro* trebuie să fie dinamic, dar sobru, partea lentă să redea o forță emoțională sporită, iar finalul să creeze o stare de destindere, bucurie și echilibru psihologic.

Ex. 10 (m. 74-81)

The musical score shows measures 74 through 81. Measures 74-76 are marked 'Tutti'. Measure 77 is the start of a cadence in the minor key. The Continuo part includes figured bass notation: 6 4, 6, 6b, 7b, 6b, #, 6b.

²⁰ http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP263040PMLP126411VIVALDI_Concerto_in_a_RV_356_PARTS.pdf

Concertul pentru vioară și orchestră în *la* minor de A. Vivaldi – schema părții I

Articulații și segmente		Măsuri și tonalități	Rol dramatic	Alte observații
A Tutti	a	m. 1-3 <i>la</i> minor	Funcție de expunere tematică	Tema are un aspect evolutiv datorat procesului de secvențare prin două modele ritmico-melodice; caracter nemodulant
	a ₁	m. 4-7 <i>la</i> minor	Funcție evolutivă în secvențe ritmico-melodice	
	a ₂	m. 7-12 <i>la</i> minor...cad. I	Funcție concluzivă (dpdv. tonal, are loc cadența în <i>la</i> minor)	
B solo-tutti	b ₁	m. 13-21 ~ <i>Do</i> M...cad. I	1. Reluarea capului tematic, secvențare 2. Rol tranzitiv (modulația spre <i>Do</i> major)	Articulația B se caracterizează prin scriitură de tip melodie acompaniată, prin alternanța <i>solo-tutti</i> , secvențare motivică în tonalitatea relativei majore (<i>Do</i> major) + segment cadențial modulant (<i>mi</i> minor)
	b ₂	m. 22-35 <i>la</i> m~ <i>mi</i> m...cad. I	Funcție de expunere tematică bazată pe un motiv inversat Funcție evolutivă prin două modele de secvență Funcție concluzivă (dpdv. tonal, are loc cadența în <i>mi</i> minor)	
A' Tutti	a'	m. 35-44 <i>mi</i> m...cad. I	Reexpunere tematică în tonalitatea dominantei	
C(A_v+B_v) solo-tutti	c ₁	m. 45-57 <i>mi</i> m ~ <i>la</i> m...I	Rol tranzitiv (modulația spre <i>la</i> minor)	Articulația C reprezintă o combinație variată a materialelor sonore din A și B , realizând sinteza finală a primei părți prin reexpunere sub formă variată și dezvoltată, alternanța <i>solo-tutti</i>
	c ₂	m. 57-68 <i>la</i> m...V#	Reexpunere tematică Variație <i>solo</i>	
	c ₃	m. 68-80 <i>la</i> minor... cad. I	Reexpunere tematică Funcție concluzivă (d.p.d.v. tonal, are loc cadența în <i>la</i> minor)	

II.2. Concertul pentru vioară și orchestră în *la* minor de J. S. Bach. Partea I

Despre Concertul pentru vioară și orchestră în *la* minor BWV 1041 se consideră că a fost compus de către J. S. Bach în perioada 1717-1723, când acesta activa la Köthen²¹. Muzicologul german Christoph Wolff, cunoscut prin lucrările sale despre opera lui Bach, argumentează faptul că lucrarea ar fi fost scrisă imediat după ce compozitorul a preluat funcția de director la *Collegium Musicum* din Leipzig²². În mod sigur, singurele surse care s-au păstrat sunt niște fragmente pe care Bach le-a transcris împreună cu alți copişti în jurul anului 1730²³.

²¹ Robin Stowell, *Violin Concertos*, în *Oxford Composer Companions: J. S. Bach*, Oxford University Press, 1999, p. 492, citat în [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor_(Bach))

²² Christoph Wolff, *Bach's Leipzig Chamber Music*, în *Bach: Essays on His Life and Work*, Harvard University Press, 1991, pp. 234-237, citat în [https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor_(Bach))

²³ *Idem* (Aceștia au fost Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Ludwig Krebs și un alt nume necunoscut).

Din punct de vedere al structurii genului, concertul este alcătuit din trei părți: partea I (*la* minor), în măsura de 2/4 – fără indicație de tempo²⁴; partea a II-a – *Andante* (*Do* major) în măsura de 4/4, iar partea a III-a – *Allegro assai* (*la* minor) în măsura de 9/8. Deși ne vom concentra asupra primei mișcări, remarcăm caracterul excepțional al celorlalte două: partea a II-a, în mișcare așezată, este o cantilenă *cvasi-improvizată* pe un motiv de bas repetat (*ostinato*), care aduce pe parcurs diferite elemente cromatice, permițând modulații și inflexiuni modulatorii neașteptate; în cea de-a treia parte, Bach folosește tehnica bariolajului pentru a genera efecte acustice deosebite, ritmul ternar și mișcarea animată creând o pulsație de factură dansantă având caracter de *gigă*.

Analizând forma primei părți, am constatat alcătuirea discursului pe baza alternanței dintre tema unică și variațiile/dezvoltările sale, constituind așa numita *formă concerto* sau formă cu *ritornello*: A B A_v B_v A₁.

Prima articulație, A, se evidențiază printr-un caracter hotărât, determinat de saltul ascendent de cvartă perfectă și de structurarea interioară a unităților figurale, de o melodizare complexă a basului, care are nu numai rol de susținere armonică, ci și unul de dinamizare a discursului muzical. Articulația este compusă dintr-un număr de 5 segmente (a, a₁, a₂, a₃, a₄). Tema, expusă în primele măsuri are un aspect evolutiv, datorat traseului tonal modulant și a structurării interioare prin unități figurale prelucrate și este încheiată printr-o formulă de cadență scurtă în tonalitatea dominantei (*mi* minor).

Ex. 11 J. S. Bach, *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în la minor*, p. I (m. 1-24)

²⁴ Unele ediții mai noi sugerează ca indicație de tempo *Allegro moderato*: Leipzig-Breitkopf & Härtel (*Orchester-Bibliothek*), reprintedă la New York de Edwin F. Kalmus (1933-70) și *Neue Bach Ausgabe, Band VII, Nr. 3* Kassel, Barenreiter Verlag, 1986 de Dietrich Kilian (1928-1984).

musical score for Example 12 (m. 24-49). The score is written for four staves (two treble and two bass). It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. A section labeled 'B' is circled, indicating a specific articulation. The tempo is marked 'piano'.

A doua articulație, B, alcătuită din segmentele b, b₁ și b₂, prezintă o scriitură de tip melodie acompaniată, având un caracter general de prelucrare prin secvențare motivică și imitarea capului tematic (ex. 12). Totodată, vioara solistică realizează pasaje de virtuozitate pe baza modelelor de secvență ritmico-melodice, pregătind modulația către relativa majoră, *Do* major.

Ex. 12 (m. 24-49)

musical score for Example 12 (m. 24-49). The score is written for four staves (two treble and two bass). It features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. A section labeled 'B' is circled, indicating a specific articulation. The tempo is marked 'piano'.

Articulația A_v este construită printr-o reexpunere orchestrală a temeii în tonalitatea relativei majore (ex.13), fiind caracterizată de alternanța *solo-tutti* și de apariția *solo*-ului neacompaniat, care are un rol important în dinamizarea/încetinirea discursului muzical prin pauze orchestrale care ajung uneori până la două măsuri. Întreaga desfășurare ritmico-melodică se încheie prin cadență în *mi* minor.

Ex. 13 (m. 43-56)

Articulația B_v se bazează pe reluarea fragmentelor din temă la subdominantă, dominantă și apoi la tonică. Melodia solistică este construită în pasaje de șaisprezecimi cu dispersie biplană, fiind dezvoltată prin secvențe ritmico-melodice pe șirul cvintelor descendente (ex. 14).

Ultima articulație, A_1 , reprezintă o însumare a materialelor din A și B prin expunerea temeii în fragmente scurte, reexpunere sub formă variată și dezvoltată, alternanță *solo-tutti*, secvențare motivică, imitație. Aceasta are, totodată, un rol concludziv printr-o formulă de cadență scurtă în tonalitatea de bază, *la* minor (ex. 15).

Analizând prima parte a concertului am observat câteva trăsături de stil și limbaj muzical caracteristice Barocului german, precum și anumite particularități componistice specifice stilului bachian, ce fac posibilă încadrarea concertului într-un ansamblu de trăsături specifice Barocului.

Melodia are un profil predominant instrumental, fiind bazată pe mersul treptat ascendent și descendent, salturi duble și pe succesiunea arpeggiată a sunetelor acordurilor tonalității de bază și a celor vecine.

Ex. 14 (m. 87-100)

secvențe pe șirul cvintelor descendente

Ex. 15 (m. 157-171)

omofonie cadentă la minor

mîers contrai, dublarea la terță

forte

Spre deosebire de Vivaldi, melodia bachiană nu este uniformă și statică, ci de o infinită varietate și dinamism, datorită mijloacelor de care dispune compozitorul pentru dezvoltarea ei: repetarea, secvențarea, imitația și variația motivică. De aici rezultă o anumită simetrie a organizării interne prin modalitățile diverse de asamblare a lor. La Bach, mai mult decât la Vivaldi, se poate observa polifonia latentă, melodia având diverse ipostaze, cu două sau mai multe planuri de factură

liniară. În ceea ce privește ritmul, Bach se înscrie în simetria caracteristică muzicii Barocului târziu. Compozitorul utilizează succesiuni ritmice regulate, într-o desfășurare constantă, binară.

Din punct de vedere al conținutului armonic, Bach oglindește concepția epocii în ce privește unitatea tonală, caracterul funcțional, precum și modulațiile tipice, dar inovează prin texturile acordice complexe și prin bogăția ideilor armonice. Funcționalitatea tonală devine principiul ordonator al discursului muzical, lui subordonându-i-se construcția melodică, mișcarea vocilor, tratarea disonanțelor și a notelor melodice, începuturile, semi-cadențele și sfârșiturile de fraze etc.

În privința dinamicii, J. S. Bach și-a notat intențiile expresive. Am observat anumite posibilități de nuanțare a interpretărilor muzicale în partitură. Tema, atunci când este expusă în *tutti*, apare evidențiată de cele mai multe ori în nuanță de *f*, iar atunci când orchestra acompaniază vioara solistică este indicată nuanța de *p*.

Subliniez însă grija deosebită pe care Bach a manifestat-o pentru edificarea cât mai echilibrată și armonioasă a arhitecturii sonore. La nivelul macrostructurii, forma bachiană (ABABA) este mult mai ordonată simetric față de cea a lui Vivaldi (ABAC), în care sinteza finală anulează ordonarea simetrică. Pe de altă parte, la nivelul microstructurii, separarea *solo-tutti* este mult mai clar delimitată la Vivaldi, în timp ce la Bach se observă o fragmentare a discursului *solo-tutti*, cu un efect deosebit la nivelul evoluției discursului, o continuitate a melodiei prin diferite evoluții și succesiuni de cadențe amânate.

Concertul pentru vioară și orchestră în la minor de J. S. Bach – schema părții I

Articulații și segmente		Măsuri și tonalități	Rol dramatic	Alte observații
A tutti	a	m. 1-4 la minor	Funcție de expunere tematică	Tema are un aspect evolutiv, datorat traseului tonal modulănt și a structurării interioare prin unități figurale prelucrate
	a ₁	m. 5-8 la V#		
	a ₂	m. 9-12 la ... III	Funcție evolutivă în secvențe descendente (dpdv. tonal, deține rol modulănt)	
	a ₃	m. 13-17 ~ mi minor V#		
	a ₄	m. 18-24 mi m..... cad. pe I	Funcție concluzivă (dpdv. tonal, are loc cadența în mi minor)	
B solo	b	m. 24-32 la I V#	Se expune un material diferit în primele 4ms, urmând o serie de secvențe.	Articulația B se caracterizează prin scriitură predominantă de tip melodie (solistică) acompaniată (de orchestră prin secv.+imit.), având un caracter general de prelucrare
	b ₁	m. 33- 43 la I I	Bazat pe dezvoltarea materialului la orchestră prin secvențare și imitație asupra capului tematic	
	b ₂	m. 44-51 la m ~ Do M	Funcție dublă: 1.rol concluziv pentru articulația B 2.rol tranzitiv spre articulația Av, realizând modulația spre Do major	

Av <i>solo-tutti</i>	a _v	m. 52-84 <i>Do M ~ mi m</i>	Reexpunere tematică în tonalitatea relativei majore + cadența în <i>mi m</i>	Se caracterizează prin alternanța <i>solo-tutti</i> B, apariția solo-ului neacompaniat
B_v <i>solo</i>	b	m. 85-102 <i>mi m ~ la m V</i>	Dezvoltare prin secvențe pe șirul cvintelor descendente	
	b ₁	m. 102-126 <i>la m V ~ la m I</i>	Reluarea fragmentelor din temă la subdominantă (<i>la m IV</i>), dominantă (<i>la m V</i>) și apoi la tonică... <i>la m I</i>	
A₁ <i>solo-tutti</i>	a	m. 126-128	Identic	Însumarea materialelor din A și B prin expunerea temei în fragmente scurte, reexpunere sub formă variată și dezvoltată, alternanță <i>solo-tutti</i> , secvențare motivică, imitație
	a ₁	m. 129-135	Dezvoltare prin secvențare ascendentă	
	a ₂	m. 136-143	Utilizarea materialului din b ₂	
	a	m. 143-146 <i>la m V...I</i>	Identic	
	a ₂	m. 147-153 <i>la m ~ Fa M</i>	Alternanță <i>solo-tutti</i>	
	a ₃	m. 154-160 <i>~ la m V</i>	Omofonie între vioara solistică și vioara I	
	a _{4v}	m. 160-171 <i>la m...cad. I</i>	Melodie acompaniată (până în măs.165), omofonie între vioara solistică și vioara I până la final + cadența în <i>la m</i>	

III. Concluzii

Pe baza observațiilor realizate în urma cercetării de față și a analizelor muzicale efectuate, putem extrage câteva idei cu caracter general, referitor la ambele lucrări prezentate și particularități de limbaj muzical, care individualizează fiecare stil componistic.

Forma *ritornello* pe care am regăsit-o în ambele lucrări analizate se evidențiază la nivel general prin reexpunerea materialului tematic, variația figurală, motivică a acestuia, alternanța dintre materialul inițial și episoadele solistice, modificarea contextului tonal, revenirea în tonalitatea de bază. Aceste aspecte pot fi identificate prin anumite repere sonore, care pun în valoare o concepție creatoare concretizată diferit la nivelul desfășurării discursului muzical.

În concertul lui Antonio Vivaldi, am remarcat o alcătuire mai precisă la nivel microstructural, determinând o viziune oarecum statică, concisă asupra organizării sonore, în timp ce Johann Sebastian Bach are o gândire muzicală mai elaborată, urmărind o desfășurare amplă, bine încheată, prin ordonarea simetrică a formei și dinamizarea structurii *ritornello* (cu ajutorul armoniei laborioase, a basului deosebit de flexibil, a dialogului dintre solist și unele instrumente care se desprind din ansamblul *tutti*).

Dacă informațiile istorice atestă cunoașterea de către Bach a modelului vivaldian în perioada în care a compus concertul (1717-1723), analiza comparată a lucrărilor ne demonstrează nu doar

asimilarea modelului italian, dar și dezvoltarea creatoare a formei bazate pe *ritornello*, printr-o scriitură mult mai complexă la nivelul tuturor parametrilor (armonic, polifonic, orchestral), condusă spre împlinirea unei arhitecturi simetrice – trăsături de stil ce definesc creația bachiană în ansamblu.

BIBLIOGRAFIE

ILIUȚ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale*, vol. II, București, Editura Muzicală, 2000

OCNEANU, Gabriela – *Barocul în muzică – Muzica instrumentală*, Iași, Editura Novum, 2000

PASCU, George, Melania BOȚOCAN – *Carte de istoria muzicii*, vol. I, Iași, Editura Vasiliana'98, 2003

WEBOGRAFIE

https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi

[https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#Return_to_Weimar_\(1708–1717\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach#Return_to_Weimar_(1708–1717))

https://en.wikipedia.org/wiki/L%27estro_armonico#Concerto_No._6,_RV_356

<https://en.wikipedia.org/wiki/Ritornello>

http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP263040PMLP126411VIVALDI_Concerto_in_a_RV_356_PARTS.pdf

[https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor_\(Bach\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor_(Bach))

CĂUTĂRI COMONISTICE ÎNTRE JOC ȘI ADEVĂR ARTISTIC

Eva-Maria Gârlea, clasa a IX-a

Colegiul Național de Artă Octav Băncilă, Iași

Îndrumător științific, Lect. univ. dr. Mihaela Gârlea

Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași

Abstract: The work of *Composing searches between play and artistic truth* tries to present in a cheerful manner the beginning of a journey in "the world of composition", as it can be seen by an ordinary 9 year-old child. A journey with pauses where the sound signals define, at the same time, innocence, lack of prejudice, courage, A completely voluntary attitude to all the challenges, exploring temperate sounds, without any purpose, but only curiosity, like a game. At the age of adolescence, the young man begins to be caught up in prejudices, distrust, even fear of trying. The paper brings, as examples, some emotional-musical impulses of the author of the present work, as an expression of the desire to discover (a desire that will never find its end), a concern obviously influenced by the years of study which did not lack works written by composers such as Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Claude Debussy, Paul Constantinescu and others.

Keywords: musical journey, play, artistic truth, composition.

*P*remiată la Concursul de compoziție organizat de Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj în anul 2010, lucrarea *Casa părăsită* a fost scrisă când aveam vârsta de 8 ani. Printr-un joc al clapelor pianului, categoric în mod inconștient, în lucrare apar idei muzicale sau motive inspirate din creația unor compozitori pe care îi studiam la vremea aceea la clasa de pian. M-au fascinat motivele folclorice, cromatisme, melisme, disonanțele, caracterul descriptiv al situațiilor sugerate încă din titluri, cum ar fi la Paul Constantinescu *Patru fabule* (I. *Pisica cu clopoței*, II. *Un cocoș cu ochii scoși*, III. *Corbul și vulpea*, IV. *S-a certat cumătra Gaiță cu cumătra Bufniță*) sau la Claude Debussy imaginile sonore create în lucrarea *Children's Corner* (*Doctor Gradus ad Parnassum/Jimbo's Lullaby/Serenade for the Doll/The Snow is Dancing/The Little Shepherd/Golliwogg's Cakewalk*), dar și din numeroasele audiții.

Așa cum fac toți copiii aflați la începutul studierii muzicii pentru pian și eu pedalezam excesiv. Probabil cu toții fascinați de sonoritatea prelungită, suprapunerile armonicelor, frecvențelor fiecărei note din partitură, un soi de aglomerare sonoră ce subliminal creionează o atmosferă de *montagne russe*, întotdeauna fascinant, provocator.

În prima mea lucrare, *Casa părăsită*, am folosit următoarele elemente de limbaj muzical:

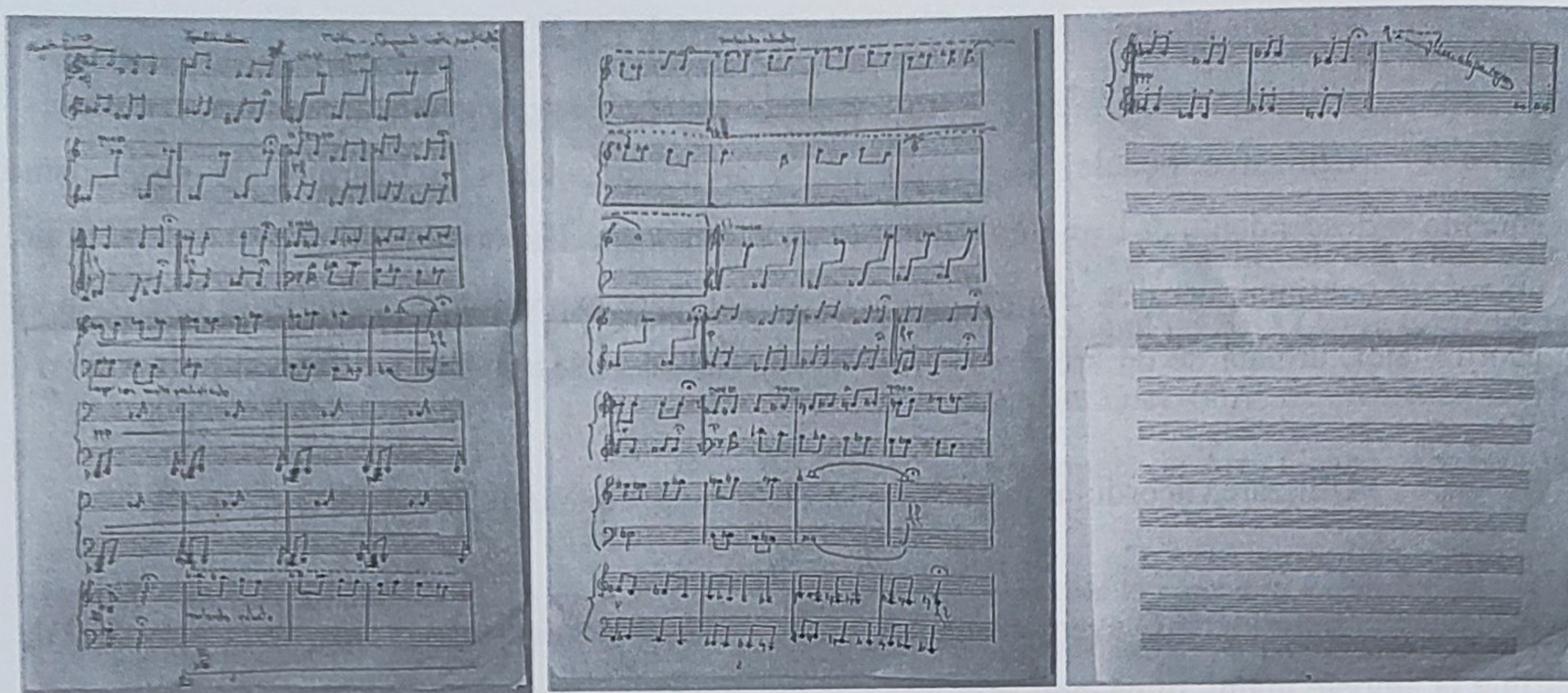
- Caracter tonal-modal;
- Prezența cromatismelor;
- Utilizarea trioletelor, *ostinato*, pentru a sugera ideea de vechi, abandonat, zadarnic;
- Utilizarea pedalei cu scopul de a argumenta sonor o înșiruire de cromatisme ascendente și descendente ce trimit cu gândul la un exotism specific orientalismului, o deșertăciune, pe un *rubato* continuu, ceea ce conferă pasajelor o mai mare expresivitate, pedalizare finalizată cu un acord major, urmată de un arc sonor cromatic ascendent și descendent pe interval pe sextă (*si - solb*);

- Utilizarea acordului major prin salt la octavă, concluziv, descriptiv;
- Forma ABA₁C;
- În perioada C avem cromatizare descendentă la mâna stângă, mai întâi pe valori de pătrime la ambele mâini, după care se realizează augmentări și diminuări ritmice prin apariția unor succesiuni de optimi la mâna dreaptă (3m) și notă întreagă la mâna stângă (ritm ce subliniază misterul, tensiunea, pericolul).

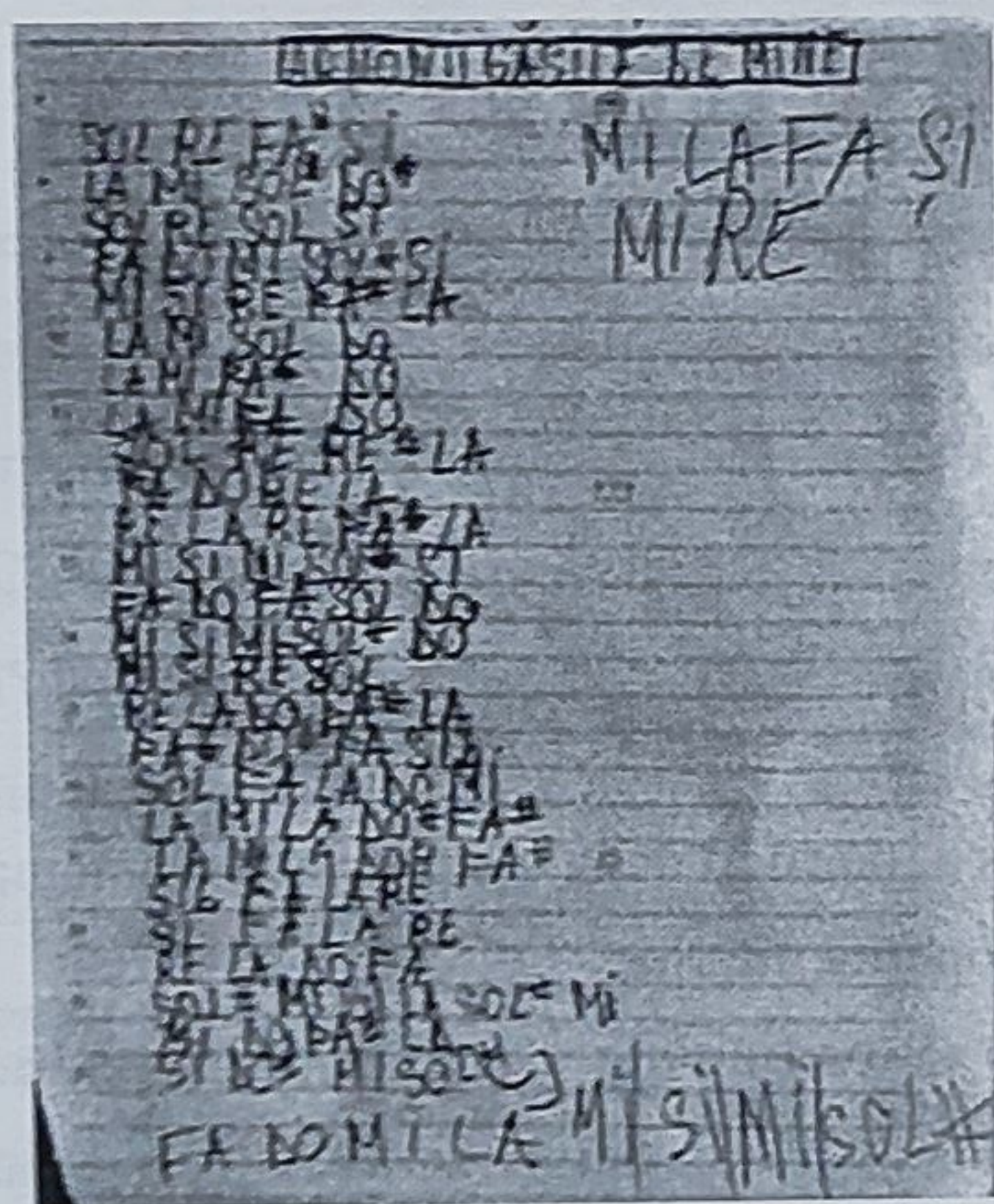
Ex. 1 *Casa părăsită*

Probabil că un bun exercițiu ar fi recompunerea lucrării, pornind de la ideea principală, tema zădărnice, îmbogățită cu mijloace de expresie artistică descoperite ulterior.

Următoarea compoziție cu care am avut curajul să particip la Concursul-festival de Interpretare pianistică și Compoziție *Carl Filtsch*, ediția a XVII-a, din anul 2012 (când nu împlinisem 10 ani) a fost recompensată cu Premiul al II-lea. Lucrarea *Lupul la stână* surprinde aceeași înclinație spre valorificarea unui ethos popular în care melodica și ritmul amintesc de cântecele și dansurile tradiționale românești, precum și de jocul mioarelor la răsărit scăpate de vicleșugul vulpilor sau atacul nemilos al lupilor înfomețați.

Ex. 2 *Lupul la stână*

O altă lucrare „scrisă” de mine prezintă partea comică a preocupărilor mele componistice pentru că ea a fost notată pe o agendă, cu litere, ca multe alte încercări, deoarece, copil fiind, voiam să experimentez și să caut cât mai multe sonorități pe acest „tărâm” încă nedescoperit de mine. Astfel, pentru a nu pierde timp cu scrierea notelor (lipsa de experiență făcea ca acest lucru să pară dificil) îmi notam ideile pe orice bucătică de hârtie pe care o găseam. În exemplul de mai jos avem „lucrarea” *Meditație*.

Ex. 3 *Meditație*

În prezent, după câțiva ani de incertitudine cu privire la capacitățile mele de a explora diferite arealuri sonore în universul componisticii, mă simt inspirată de muzica de film, de coloane sonore pentru diferite documentare, direcție în care îmi doresc să evoluez și poate chiar să studiez ca specializare, pentru a profesa mai târziu în acest domeniu.

Mulțumesc profesorilor mei de ieri, de azi și poate de mâine, domnului prof. univ. dr. Gheorghe Duțică și domnului conf. univ. dr. Ciprian Ion pentru ajutorul și încurajările oferite.

JOSEPH HAYDN – *PIANO TRIO NR. 39 IN G MAJOR GYPSY* 3RD MOV. ANALYSIS AND PERFORMANCE

Florin Mantale, 3rd Year Bachelor

Maastricht Academy of Music

Abstract: The research above reveals an interpretation of Haydn's 3rd movement of *G Major* trio which is realized based on analysis and performance. The chapters presented underline in detail the form, structure, analysis, approach to interpretation and concluding a guide to performers based on a historical concept.

Keywords: analysis, performance, structure, interpretation, history.

*F*ranz Joseph Haydn is the composer who, more than any other, epitomizes the aims and achievements of the Classical era. Perhaps his most important achievement was that he developed and evolved in countless subtle ways the most influential structural principle in the history of music: his perfection of the set of expectations known as sonata form made an epochal impact. In hundreds of instrumental sonatas, string quartets, and symphonies, Haydn both broke new ground and provided durable models; indeed, he was among the creators of these fundamental genres of classical music. His influence upon later composers is immeasurable; Haydn's most illustrious pupil, Beethoven, was the direct beneficiary of the elder master's musical imagination, and Haydn's shadow lurks within (and sometimes looms over) the music of composers like Schubert, Mendelssohn, and Brahms.

The early trios were conceived for harpsichord, though such is the deftness and delicacy of Menahem Pressler's touch here that there is no question of the music being overpowered by the modern Steinway; and among many individual felicities in the group's performances of these early works I should mention their gentle, affectionate way with the central minuets, underlining their dual function as dances and surrogate slow movements. In the later trios they catch beautifully the leisurely, almost improvisatory feel of opening movements like those of Nos. 14 and 18, and bring a ruminative intensity, and a wonderful quality of soft playing, to the great slow movements, while the more exuberant finales like those in Nos. 19, 22, 25 (the famous "*gipsy rondo*") and 27 have immense brio, wit and virtuosity, with ideally clean, crisp articulation from Pressler.

In the late 18th century the pianoforte gradually replaced the harpsichord, but the original editions of almost all of Beethoven's keyboard sonatas up to *Opus 27* (1800-1801) bear the inscription: *Pour le Clavecin ou Pianoforte* (*For the Harpsichord or Piano*). All this shows that

harpsichords were still widely used around 1800 and that music publishers were eager to accommodate the players and owners of the older instruments as well as those of the more modern ones. Haydn's keyboard music is stylistically interchangeable between harpsichord and piano, except for the slight proliferation of dynamic directions absent in most harpsichord music.

Although their popularity continues to be vastly overshadowed by the universal success of his *12 London symphonies* (Nos. 93-104), Haydn devoted equal energy during his two visits to London in 1791-92 and 1794-95 to trios for piano, with violin, and cello.

The typical trio sonata of the Baroque era comprised several movements for three instruments plus a basso continuo; the continuo instrument doubled the bass part and added harmonic support. A well-known trio sonata for flute, violin, and cello (with harpsichord) is part of Bach's *Musical Offering* (1747). Bach's *Six Sonatas for organ* (c. 1730) are for three contrapuntally balanced parts (two manual keyboards and pedal keyboard) without continuo. In the Classical period the trio came into its own as a genre of chamber music.

Haydn's early trios are considered minor works and are seldom played except in the context of complete editions. In contrast, the later trios, starting in the mid-1780s, reflect the composer's full musical maturity and are greatly admired by critics. *The trios* Nos. 35-37 (Haydn normally composed them in groups of three) were dedicated to the Princess Marie Esterházy, also recipient of a number of Haydn's keyboard sonatas. His next set of piano trios, Nos. 38-40, were written and published in London in 1795, and were dedicated to Mrs. Rebecca Schroeter, one of the composer's closest friends during his London sojourns. The two corresponded frequently after his return to Vienna that same year. Two installments from this set are exceptionally important works. The last, No. 40, in the uncommon key of *F* sharp minor, for example, bears comparison with other works in this key: the similarly dramatic *Farewell* symphony, No. 45, and the fourth of the Op. 50 quartets.

But the *Trio in G major*, Hob. 15/25, has good claims to be nominated as the most popular of all Haydn's piano trios. As with most of these works, it has three movements; the first is a series of variations, most of them with repeated sections, on a straightforward *Andante* theme heard in the violin (which often doubles the piano) at the start of the work. In the variations which follow, the basic theme is little altered although it is subjected to a certain degree of rhythmic manipulation, and there are the expected minor-key excursions to add further interest.


The central movement is in the contrasting key of *E* major, but it is the spirited *rondo* all'ongarese (in Hungarian gypsy-style) finale that has given this piano trio its popular nickname – the *Gypsy Rondo* trio.

The first published edition laid considerable stress on this aspect of the work; a press announcement highlighted the last movement *in the Gypsie' stile*, but the zestful melody upon which it is based is typical of the Magyar folk themes to which Haydn resorted not infrequently.

The last movement, however, has the special distinction of being the only Rondo finale to be found in any of his piano trios from the 1795-1796 period. Of particular interest to the listener are the several *Minore* episodes, where the violin takes up the frenzied dance with even greater intensity. This spirited and brilliant trio ends in the expected home key of *G* major.

Summary of Analysis

In the trend of the century, writers and critics like Schubert who described the *G* Major tonality as follow "Everything rustic, idyllic and lyrical, every tender gratitude for true friendship and faithful love, in a word, every gentle and peaceful emotion of the heart is correctly expressed by this key..." which sometimes has to defend the moments where the *g* minor – Discontent, uneasiness, worry about a failed scheme; bad-tempered gnashing of teeth; in a word: resentment and dislike appears for very special moments of so-called *Gypsy* bringing a balance as between light and dark.

Section:	A	B	A'	C	A''
Phrase Letter:	a; a'; b; a'	c; c'; d; d'	a'; b; a'	e; f; e'; f; e'	-/- +Coda
Bar nr:	1-8; 9-16; 17-26; 27-34	35-50; 51-66; 67-82; 83-94	95-102; 103-112; 113-120	121-128; 129-133; 134-140; 141-144; 145-152.	
Modality:	GMaj; GMaj; DMaj(Dom.); GMaj;	GMaj; GMaj; Gmin(minor tonic/parallel key); Gmin	GMaj; DMaj; GMaj	Gmin; Bb Maj(relative Major); Gmin; BbMaj; Gmin.	
Cadences:	Half-cad.(bar 4, 12, 30), PAC (bar 8, 16, 19, 34);	PAC (bar 66, 94)	Half-cad.(bar 98, 114), PAC (bar 102, 106, 120)	PAC (bar 128, 140, 152)	
Motiv e(s):					

The melody and the bass are mostly presented in the piano part as foundation of the piece, Haydn giving sometimes the opportunity of violin to double the melody (imitation) or double the accompaniment together with the cello.

In section A in the first sentence (bars 1-8) the cello and violin are doubling the left hand of the piano, then in the second sentence (bars 8-16) the violin doubles the right hand of the piano with the thematic material an octave lower and the cello keeps the same line of the accompaniment. From bar 17-20 violin imitates the right hand of the piano and the cello just keeps the accompaniment of the piano in the left hand and later violin fills the chord of the 3rds in the left hand of piano and cello just the bass of piano part from the left hand (bars 21-25).

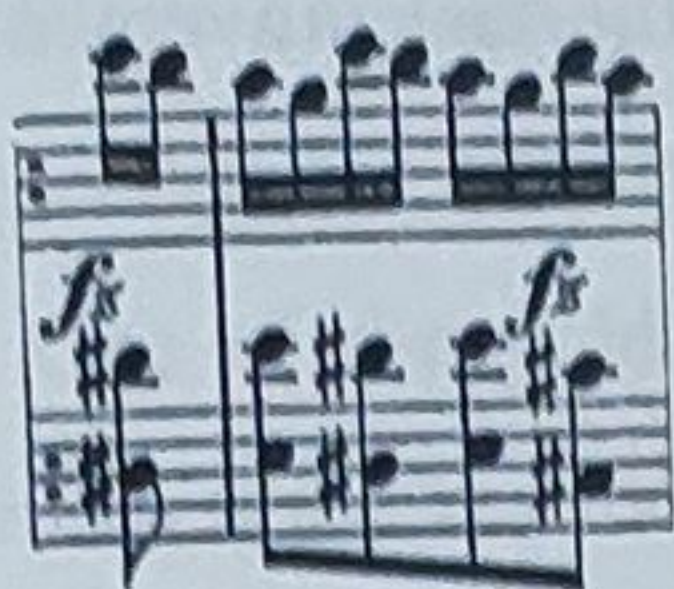
Bars 26-34 are reintroducing the 1st sentence with the purpose of closing symmetrically the section. The B section starting with bar 35 the violin takes the upper note of the 3rds from the piano part in right hand and the cello following the left hand of the piano for 4 bars and then repeating it three times (bars 35-50). In the part of letter I (bars 51-66) violin has the melody accompanied by piano with syncopated rhythm and cello has jumps of an octave (downward-upward) trying to imitate fundamental of the chords in left hand (until bar 58) and then having cutted appoggiaturas developing the texture of the pattern (bar 59-62) and inverting the octave jump in opposite direction (upper – downward in bars. 63-66). Moving to a minor section in bar 67 it can be observed that the violin is mostly doubling the accompaniment of the left hand of the piano but segmentary with syncopated rhythm and cello is just holding a pedal on *G* (bar 67-74) and from bar 76-82 the violin is doubling an octave lower the melody of right hand in piano part and cello is mostly keeping a harmonical pattern of V-V-I to support the structure. Letter K acts like a bridge with I-V pattern between bars 83-94 using in violin the melody of a right hand of piano and cello just the bass of I-V of *G* major.

The return of A' has moreover the same harmonical pattern just a small shortcut of section plan in which after the 1st *G* Major section it doesn't come back repeated but going to the Vth of *D* major and then returning to *G* major. The C section (bars.121-152) consists of 5 phrases divided quite equally into terms of length. Between bars, the 121-128 violin plays the right-hand line of piano and cello is creating bowings of broken chords descending followed by second phrase (bars 129-133) where the cello is pointing just I-V of *B-flat* Major and violin the melody of the piano. In 134-140 the pattern stays the same as before but in 141-144 is a repetition of 129-133. The last phrase of section C is similar to 134-140 having as purpose to close the rondo with the A adding a coda in which violin imitates the left hand of the piano (Letter O: bar 178-184) and until 194 violin takes the upper line of the right hand of piano and the cello is mostly pointing I and only at the end the cadence V-I to classically close the piece.

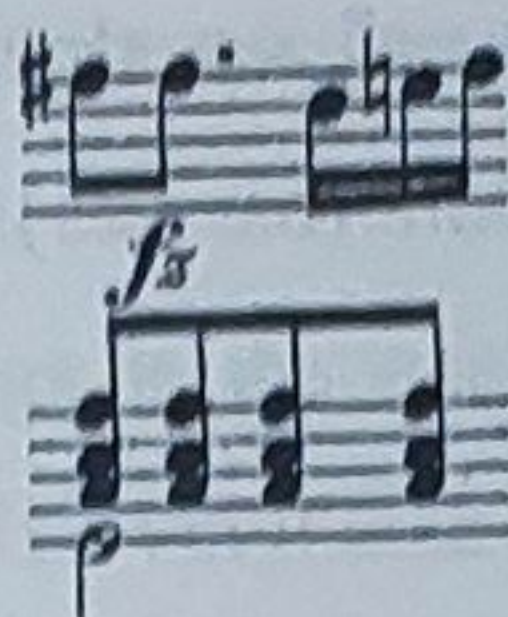
Hungarian-Gypsy – Haydn made extensive use of durational accents reinforced by *fz* markings on weak beats, resulting in hemiola that thoroughly destabilizes the triple meter indicated by the time signature.

It is noteworthy, however, that no other markers of the Hungarian-Gypsy style, inform this *Rondo* potentially suggesting that the descriptors *alla Zingarese* in the movement's title is best interpreted not as compositional style but as a performance indication: "Play this rondo like Gypsies would", Haydn tells the performers, helping them in their interpretation by notating the *fz* that would result from performing the music on the weak beat instead of strong beat, this being part of *verbunk* style *gypsy* (as in examples).

Ex. 1 (bar 17)



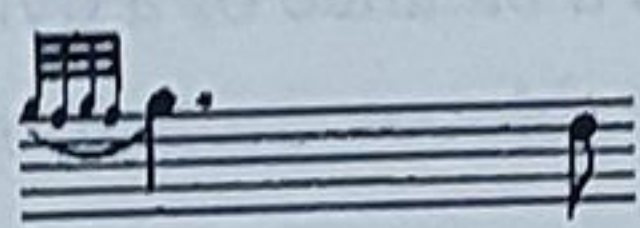
Ex. 2 (bar 135)



The particular case of *Gypsy trio* 3rd mov. is presented especially in section of letter K (bars 83-94) where the pizz. of violin should be played more *folky*¹ and more *spontaneous*² and a little *out of beat*³ regarding the discussion between Szabolcsi where is described a way of approaching the style in a balance with the stability of rhythm, form and texture throughout the little details of performing this movement (1956, pp. 325-328).

Haydn's ornamentation was influenced by two different traditions: The North German, represented by C. P. E. Bach's *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* (1753), and the South German and Austrian, as exemplified by Leopold Mozart's *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (1756). The great variety of Haydn's Music force us to conclude that his ornaments are to be executed with rigid adherence to one set of rules, but can often be performed in slightly different ways respecting the indicators of the editors based on the manuscript of the composer. The following are the most frequently used ornaments is the 3rd movement of *G Major Piano Trio*.

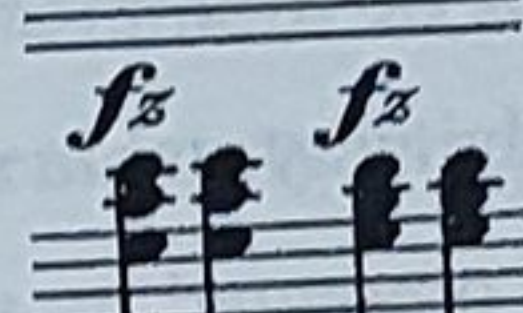
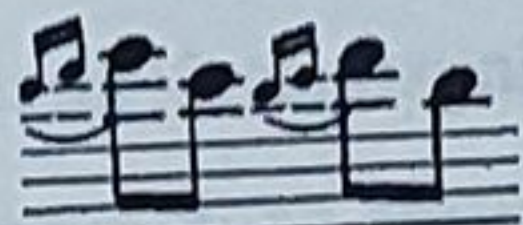
In the case of an appoggiatura followed by a rest, the resolving note should be sounded in place



of the rest: bar 42 violin (+cello) part

- should be played as

There are also appoggiaturas that should be played as upbeats and lightly (like grace notes),



as in bar 68 piano part:

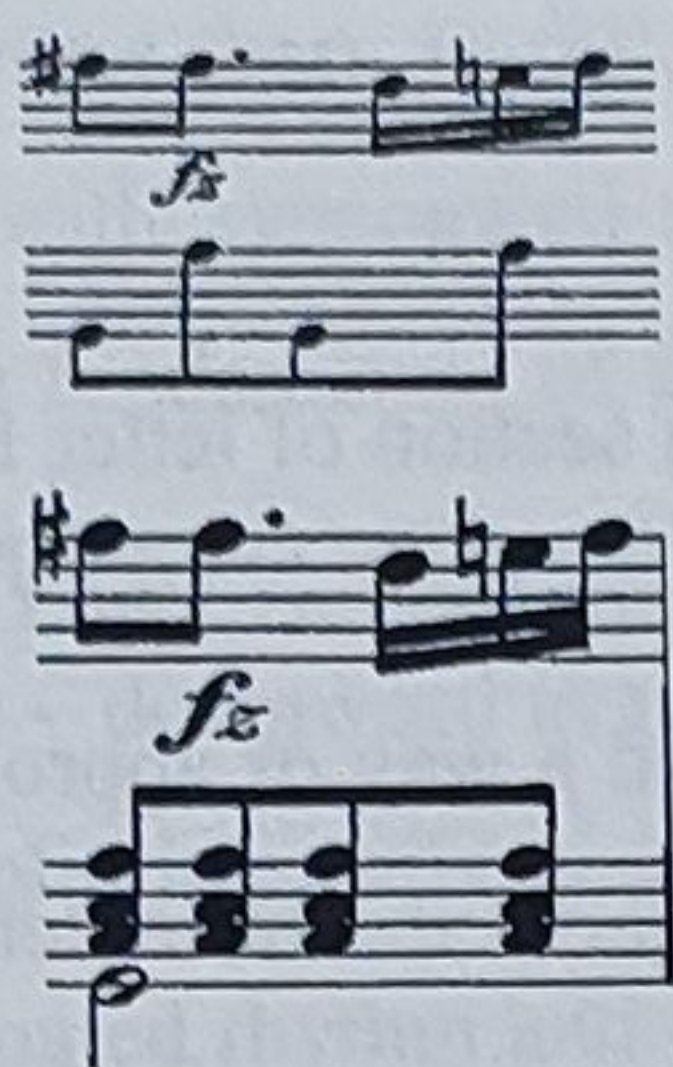
should be played as

¹ Reviewed Works: *Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns* by Bence Szabolcsi, Dénes Bartha; *Haydn als Opernkapellmeister: die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung* by Dénes Bartha, László Somfai, 1956, pp. 325-328.

² *Idem.*

³ *Idem.*

In sense of dynamics in *G* minor parts is frequently used *sforzato* (*fz*) which in the case of this piano trio should be interpreted as a sharp, rhythmic accent due to the fast movement of the piece or as an indicator of the use of *rubato* (bar 123):



Compared analysis of recordings

1. *Piano Trio No. 39 in G Major, Hob. XV: 25: III. Rondo all'ongarese (Presto)* by Renaud Capuçon⁴

The recording of Martha Argerich and Renaud Capuçon brothers underlines mostly virtuosity in general field. The character brings in the spotlight a sense of high refinement of the tone which together is mixing up harmonically. Stylistically, the structured phrases and the ornamentations are nicely respecting a logic division, but sometimes the gypsy blocks are strongly accentuated which are not necessarily fitting in a balance of a dynamic area.

2. Patricia Kopatchinskaja, Violine

Sol Gabetta – Violoncello

Henri Sigfridsson – Piano

This recording is an explosion of gypsy spirit meaning that all the gypsy parts are treated very freely in ornaments but not in tempo markings and in a style of improvisation are collected all the rubato moments which bring a sense of balance between the very stable major parts and *G* minor partly rubato passages. A very particular phrasing is mostly presented by the violinist prolonging over the bar or over connecting some cells to stretch the inner voice of the melody better serving as purpose perhaps to sing better in quality of sound. The very difficult thing here and surprisingly well done is the stability of all three members during the rubato's which are somehow perfectly together but very risky I must remark.

⁴ Google Play • iTunes.

3. Joseph Haydn's *Piano Trio in G, Op. 73 No. 2 – No. 39, Gypsy Rondo*

Plays *Legendary Trio*: Alfred Cortot (piano), Jacques Thibaud (violin) and Pablo Casals (cello). Record: 1927, London

One of the gold generation recordings is the one titled above in which the essence of preciseness is the key term and a must have. The vinyl disk sound gives a very charming expression in which we can observe the lightness of the classical period as an echo towards a modern adaptation due to the instrument and the evolution of interpretation. A different particularity of violin here is the slurring which sometimes is out of control going for all the bar instead of classical 2 notes under slur and last one staccato which sometimes is in the unhappy situation that is different than what piano does. Tempo-wise is quite a decent presto not giving the impression of going beyond the limit colored by nice tone in unity of sound.

Conclusions of performance

Having a point of reference in performance is crucial and essential for any player. The recordings are a live book in which we can listen to various interpretations of it and decide upon our own, judging on stylistic criteria, historical concepts, manuscript and editions that can offer to us a large overview.

From the recordings I have presented above, I would be aware of the old harpsichord which has a limited dynamic and tries to bring that aspect back to life in order to respect a fundamental stylistic point. Another important feature would take my attention to the ornamentations the practical and historical direction that must be approached to, in order to reach a plausible performance. Following a good edition is always a step ahead to reach these goals and make yourself respected for the devoted work you wish to end with a good result in most of the essential aspects.

My aim with this research is to get as close as possible to a historical performance in which I can show the steps I have done to make sure that my decisions are based on truth information, logical flow of the sentences, stylistic plan of details and of course final harmonical unity in total.

BIBLIOGRAPHY

- BROWN, A. Peter – *Joseph Haydn Keyboard Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1986
MIRKA, Danuta – *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford University Press, 2014
ROSEN, Charles – *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, 1st edition, New York, W. W. Norton & Company, 1998

WEBOGRAPHY

https://nl.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn

[https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Trio_No._39_\(Haydn\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Trio_No._39_(Haydn))

<http://biteyourownelbow.com/keychar.htm>

<http://www.componisten.net/default.asp?c=haydn>

<https://www.gramophone.co.uk/review/haydn-the-43-piano-trios>

<https://www.mfiles.co.uk/composers/Joseph-Haydn.htm>

FASCINAȚIA MUZICII DE JAZZ

ÎN LUCRAREA *AN AMERICAN IN PARIS* DE GEORGE GERSHWIN

Titiana Miriță, anul II, Master

Îndrumător științific, Prof. univ. dr. Daniela Cojocaru

Universitatea Ovidius, Constanța

Abstract: Gershwin's symphonical poem *An american in Paris* composed at the beginning of the 20th century managed to cross any timeline. It has had such a grand success until now, constantly capturing the audience of the 21st century. The ballet - this is how the composer called it - is a symphonic work whose story survives time passing and the entire cultural changes through different periods. The ingenuity of the composer reached a high level of performance, proven by the fact that he brought the genuine parisienne horns to America. This Paris image is artistically combined with American elements, thus creating the perfect balance between these two different worlds.

Keywords: traditional music, blues, jazz.

*L*a începutul secolului XX, tânărul George Gershwin începe activitatea muzicală, care îl va propulsa, mai târziu, pe culmile cele mai înalte ale succesului, rămânând în memoria tuturor drept cel care a reușit să facă o sinteză extraordinară între elementele de jazz și cele ale muzicii culte, rezultând capodopere inestimabile ale muzicii americane.

Copilărint în estul New York-ului, unde tatăl lui Gershwin avea diferite afaceri, micul George cunoaște muzica din Baron Wilkins, clubul unde Jim Europe și *band*-ul său cântau. Ritmurile și tonalitățile acelei muzici l-au marcat profund, lăsându-i o impresie pe care nu o va uita niciodată. Atunci a început fascinația lui pentru ritmurile negrilor, *ragtime*, *blues* și cântece spirituale; de asemenea, a fost atras și de muzica clasică, dedicând o mare mare parte a timpului studiului la pian sau improvizației.

Atras de cultura și muzica europeană, Gershwin, însoțit de frații săi, vizitează în anul 1928 Europa, asistând la multe concerte în care îi erau cântate lucrările. La Paris a vizitat o serie de muzicieni, precum M. Ravel – pe care îl cunoscuse în martie 1928 în SUA, căruia i-a propus să îl primească pentru a studia cu el. Ravel a fost foarte impresionat de muzica și stilul interpretativ al lui Gershwin, răspunzându-i: „de ce să fii un Ravel de mâna a doua când poți fi un Gershwin de prim rang?”¹. În timpul aceleiași vizite la Paris, George Gershwin s-a întâlnit și cu Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric și Serghei Prokofiev.

¹ George Pascu, *Carte de istorie a muzicii*, vol. II, Iași, Editura Vasiliana'98, 2003, p. 599.

Capitala Franței i-a stimulat creativitatea, astfel că în timpul acestei călătorii Gershwin a reușit să își găsească timp și pentru a compune noua sa lucrare orchestrală *An American in Paris*. Versiunea completă a lucrării, incluzând partea orchestrală la care a lucrat însuși Gershwin a fost gata pe 18 noiembrie 1928. Curând după întoarcerea sa a dat un interviu în *Musical America*, în care menționează: „această nouă lucrare... este scrisă foarte liber și este cea mai modernă muzică pe care am încercat-o. Partea de început este în stilul tipic francez, în maniera lui Debussy și a «celor șase», totuși temele sunt originale. Rapsodia este programatică doar într-o manieră generală, astfel încât auditoriul să poată identifica în muzică anumite episoade pe care imaginația sa le creează”². Cu toate acestea, el a acceptat o descriere narativă a poemului, care a fost folosită chiar la premieră. Descrierea îi aparține lui Deems Taylor și a rămas încă de atunci o piatră de temelie pentru auditoriu, deoarece surprinde esența și spiritul muzical, ajutând la înțelegerea lucrării.

Premiera *An American in Paris* a fost în cadrul unui concert interpretat de *New York Philharmonic Symphony Society* pe 13 decembrie 1928 la Carnegie Hall. Criticile asupra noii lucrări au fost variate. Samuel Chotzinoff a numit-o „cea mai bună piesă a muzicii moderne de la Concertul în Fa al lui Gershwin”³. Publicația *Booklin Eagle* a scris că „mulțimea a răspuns cu o demonstrație de entuziasm, diferită de convenționalele aplauze stârnite în general de muzica nouă, bună sau rea”⁴. Lawrence Gilman, care nu fusese niciodată simpatetic la adresa lui Gershwin, a afirmat acum că lucrarea are „un liant al unei noi lumi cu caracter imprevizibil”⁵.

Au existat și critici negative. Herbert F. Peyser a descris-o ca „plictisitoare, lungă, vulgară și fără sens”. Oscar Thompson a spus, de asemenea, că muzica are o „proastă banalitate și o vulgaritate zgomotoasă”. În ciuda acestor opinii contradictorii, *An American in Paris* a devenit o lucrare nelipsită din repertoriul simfonic, atât în America, cât și în străinătate. Pe 27 iulie 1931, a fost cântată în *Queen's Hall* din Londra, la al patrulea concert din cadrul Festivalului *Ninth al International Society of Contemporary Music*, sub bagheta lui Alfredo Casella. Lucrarea lui Gershwin a fost singura din acea zi care a primit ovații, chiar dacă pentru criticii englezi era „banală, prostească și o muzică destul de proastă”⁶. Într-un interviu dat la Radiodifuziunea Franceză, Francisc Poulenc a declarat că această lucrare este una din compozițiile sale favorite ale secolului XX. Marile orchestre ale lumii au interpretat-o sub bagheta marilor dirijori ale acelei generații inclusiv Arturo Toscanini. De-a lungul timpului, s-au remarcat și unele preferințe cu privire la maniera dirijorală. De exemplu, mulți dirijori au început să rărească tempo-ul secțiunii *blues*, alții au indicat trompetelor să puncteze sau să balanseze (în stil *swing*) partea mai rapidă din tema *blues*⁷.

² David Even, *A journey to greatness, the life and music of George Gershwin*, Library of Congress Catalog, 156, p. 165.

³ *Ibidem.*, p. 169.

⁴ <http://www.broadway.com/buzz/180246/dance-through-the-80-year-history-of-gershwins-an-american-in-paris-from-carnegie-hall-to-broadway/>

⁵ David Even, *op. cit.*, p. 170.

⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁷ Howard Pollack, *George Gershwin. His life and work*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2006, p. 442.

În ceea ce privește programatismul acestei lucrări, Gershwin însăși a afirmat că, „la fel ca și în celelalte compoziții orchestrale ale mele nu am încercat să prezint niște scene bine definite. Rapsodia este programatică doar într-o impresie generală, astfel ca auditoriul individual să identifice în muzică episoade pe care imaginația lui le percepe”⁸. Se poate distinge faptul că în prima parte a lucrării folosește influențe ale stilului muzical francez, iar în cea de a doua parte stilul predominant american.

An American in Paris conține 5 secțiuni, fiecare având o temă principală, care la rândul ei apare de mai multe ori pe parcursul piesei.

Prima secțiune – *Allegretto grazioso* – prezintă două mari teme: *tema hoinăreliei* de început, articulată de motivul taxiului, ce include claxoane de mașini și de o scurtă parte a popularului cântec din 1905 lansat de Charles Borel-Clerc, *La Matichiche*, cunoscut, de asemenea, și sub denumirea de *La Maxixe* sau *La Sorella*. A doua temă – *umoristică* (*con umore* – indicația din partitură) este introdusă de clarinete în registrul înalt. Cele două teme: *a hoinăreliei* și *a umorului* – descrise adeseori ca „prima și a doua temă a mersului” sunt legate de un scurt solo al flautului⁹.

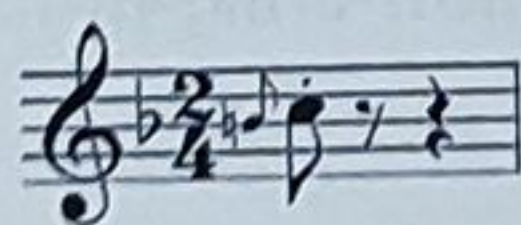
A doua secțiune – *Subito con brio* – aduce o nouă temă cu indicația *marcato*, introdusă de viori și trombon – numită uneori „a treia temă a mersului”, în care este evocată agitația străzilor pariziene.

Cea de-a treia secțiune – *Andante ma con ritmo deciso*, introduce *blues*-ul și induce ideea dorului de casă al americanului. Cea de-a patra secțiune – *Allegro* – într-o expresie ce continuă atmosfera dorului de casă, se deschide cu tema *blues* mai rapidă, timp de 12 măsuri. Dacă în narațiunea lui Taylor este descrisă ca fiind *Charleston*, Gershwin o descrie ca și a doua ajustare a *blues*-ului. O revenire a *temei hoinăreliei* – *Moderato con grazia* – marchează startul celei de a cincea secțiuni, care corespunde, conform spuselor lui Gershwin, cu redevinerea americanului în ipostaza unui „spectator alert al vieții pariziene”¹⁰.

Toate cele cinci secțiuni au puncte culminante marcate prin *Con fuoco* sau *Grandioso*. Mai mult, fiecare secțiune începe în propria tonalitate, apoi modulează, marcând punctul culminant. Rezultă, astfel, următorul desen tonal:

- 1) *Fa-Mib*; 2) *Mi-La*; 3) *Sib-La*; 4) *Re-Do*; 5) *La-Fa*.

În ceea ce privește trăsăturile componistice, Gershwin pornește de la o celulă pe care o prelucrează, creând motive și teme ce pot fi foarte ușor recunoscute. Elementul celular de la care a pornit este prezentă chiar în prima măsură a partiturii:

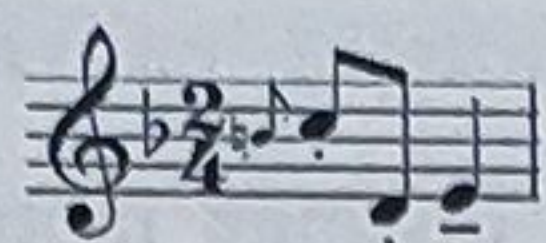


⁸ New York Philharmonic, *Rhapsody in Blue for Piano and Orchestra. An American in Paris*, April, 2014, p. 31.

⁹ Howard Pollack, *op. cit.*, p. 434.

¹⁰ *Ibidem*, p. 435.

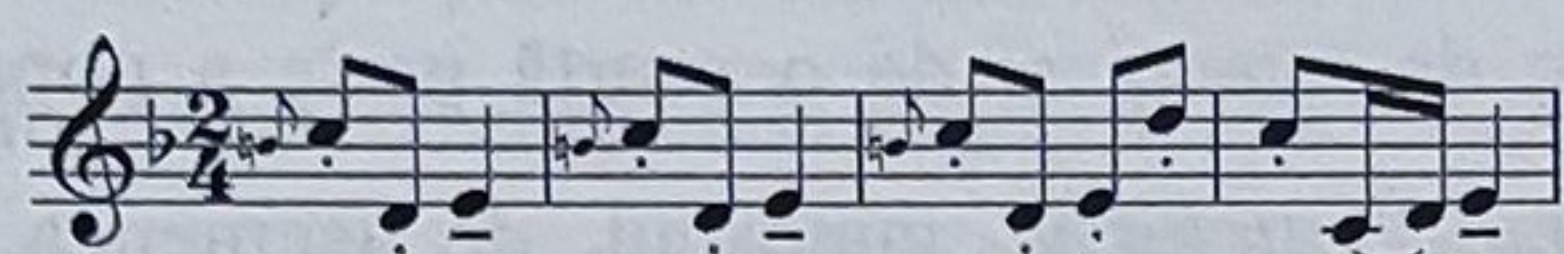
Acest semiton ascendent apare variat chiar de la început, secunda mică fiind transformată în secundă mare, apoi răsturnată într-o septimă mică.



Se ajunge, astfel, la motivul de bază de la care Gershwin își va dezvolta mare parte din lucrare. La rândul lui, acesta va fi variat, creând teme principale ale lucrării, alcătuite în general din 4 măsuri.

Tema Parisului este construită din trei motive separate:

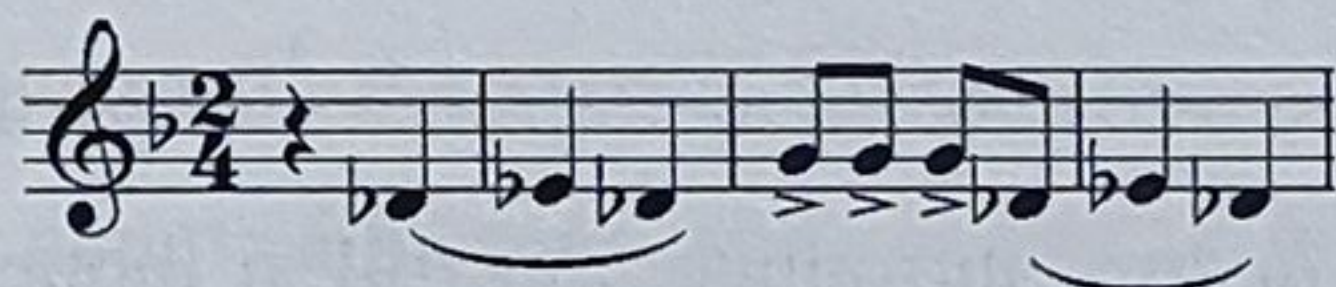
Motivul plimbării (m. 1-4)



Motivul alergării (m. 7)



Motivul taxiului (m. 28-31)



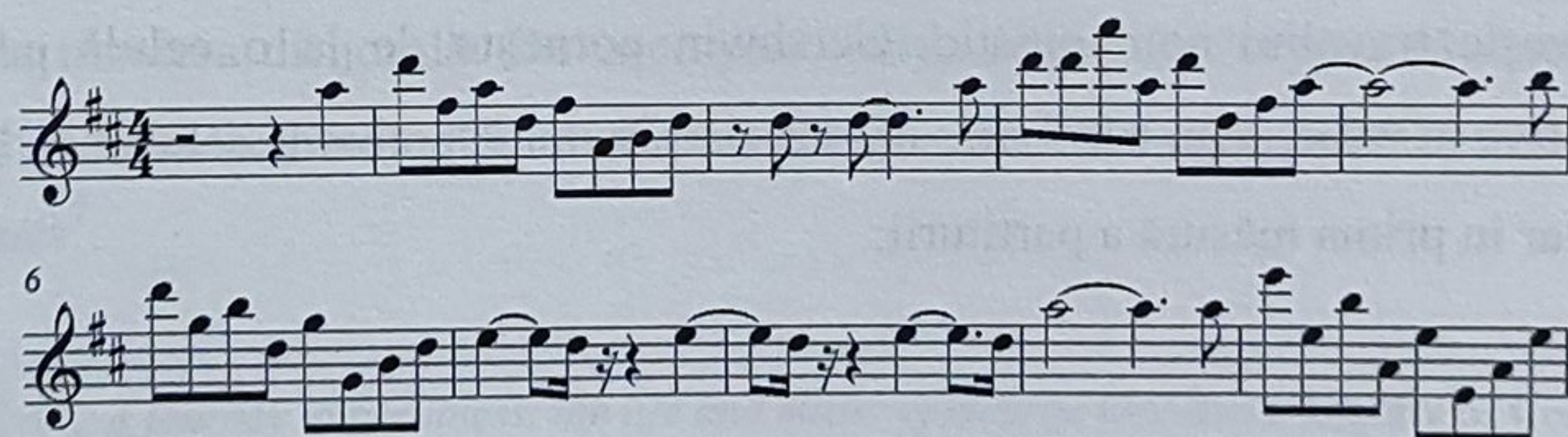
Dacă tema *Parisului* este plină de viață și antrenantă, cea a *blues*-ului este cântată într-un amplu *rubato*:

Tema Blues (m. 1-11)



Iar tema *Charleston* aduce elemente ce amintesc de muzica americană prin ritmurile sincopate:

Tema Charleston (m. 1-10)



Ca modalități de metamorfozare a acestor teme menționăm o mare diversitate de elemente ritmice și de tempo, variații melodice și armonice, variațiuni orchestrale și diferite schimbări dinamice.

Cele cinci secțiuni ale lucrării formează o arhitectură amplă **ABA**. **A**-ul, alcătuit din primele două secțiuni, descrie plimbarea americanului prin Paris și descoperirea orașului; **B**-ul, alcătuit din a treia și a patra secțiune, sugerează sentimentul dorului de casă; secțiunea a cincea – **A**, poate fi interpretată ca voioasa lui adaptare¹¹. Lucrarea este și o reflecție, sugerând diferențele dintre muzica franceză și cea americană. **A**-ul aduce în prim-plan melodii diatonice, interpretate mai ales la oboi, corn englez și sunetul taxiurilor franceze, în timp ce **B**-ul sugerează atmosfera New York-ului, prin ritmul sincopat în măsura de 4/4, melodiile de *blues*, sunetele trompetelor, al saxofonului și al tobei mici. Reluarea **A**-ul reprezintă o sinteză a tuturor elementelor tematice, iar finalul *Grandioso*, care suprapune lentă temă *blues* cu o contramelodie, ce înfățișează atât tema umorului, cât și primele trei note din tema hoinărelii, este catalogat drept *Coda* întregii partituri¹².

Lucrarea este destinată unei orchestre mari, bogată în alămuri și instrumente de percuție, la care se adaugă patru claxoane de taxi, fiecare cu propria lui tonalitate¹³. Putem afirma că *An American in Paris* reprezintă un moment memorabil, atât în creația compozitorului, dar și pentru patrimoniul cultural universal.

BIBLIOGRAFIE

EVEN, David – *A journey to greatness. The life and music of George Gershwin*, Library of Congress Catalog, 1956

PASCU, George – *Carte de istorie a muzicii*, vol. II, Iași, Editura Vasiliana '98, 2003

POLLACK, Howard – *George Gershwin. His life and work*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2006

*** Grant Park Music Festival in Millenium Park, *An American in Paris*, Saturday, June 23, 2012, Program Notes, Book 1

*** New York Philharmonic, *Rhapsody in Blue for Piano and Orchestra. An American in Paris*, April, 2014

WEBOGRAFIE

<http://www.broadway.com/buzz/180246/dance-through-the-80-year-history-of-gershwins-an-american-in-paris-from-carnegie-hall-to-broadway/>

¹¹ Howard Pollack, *op. cit.*, p. 435.

¹² *Ibidem*, p. 437.

¹³ Grant Park Music Festival in Millenium Park, *An American in Paris*, Saturday, June 23, 2012, Program Notes, Book 1, p. 34.

FUNDAMENTE STRUCTURALE ȘI TIPOLOGII RETORICE ÎN CICLUL PIANISTIC *ANI DE PELEGINAJ* DE FRANZ LISZT

Larisa Neculai și Paula Vraciu, anul III, Muzicologie
Îndrumători științifici: Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică,
Lect. univ. dr. Diana-Beatrice Andron
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: The present study focuses on the identification of fundamental rhetorical typologies found in the three volumes of the piano cycle of *Années de Pèlerinage* by Franz Liszt. Following a rigorous selection, we opted for a number of four pieces that allowed us to discover – on the backdrop of some musical elements defining the style of Liszt – a series of relevant binders from the perspective of musical rhetoric in general, and the romantic rhetoric in particular. The pieces reveal a substantial load of structural-expressive constants that engage in a “rhetorical gesture”, defined by correspondence (or analogy) with some generic antinomic syntaxes of the musical discourse: **continuity-discontinuity**, **repetition-difference**, **symmetry-asymmetry**, etc. Our study, through the whole case-system systematically oriented on rhetorical typologies, is a solid argument in favor of the richness of the **Lysztian musical imaginary**, semantically and structurally based on expressive and complex musical language, recognizable – through the “rhetorical gesture”.

Keywords: rhetorical typologies, modulations, sequencing, translation symmetry, imaginary sound.

*S*tudiul de față se concentrează pe identificarea unor tipologii retorice fundamentale întâlnite în cele trei volume ale ciclului pianistic *Années de Pèlerinage* de Franz Liszt. În urma unei selecții riguroase, am optat pentru un număr de patru piese care ne-au permis să descoperim – pe fondul unor elemente de limbaj definitorii pentru stilul lisztian – o serie de principii-liant relevante din perspectiva retoricii muzicale, în general, și a celei romantice, în particular.

Considerăm că, înainte de abordarea propriu-zisă, se impune o minimă contextualizare a problematicei anunțate. În acest scop vom prezenta o scurtă incursiune în genealogia opus-ului amintit.

O primă versiune a ciclului a fost intitulată în anul 1842 *Album d'un voyageur* și conținea miniaturi pentru pian în care compozitorul și-a consemnat impresiile și stările emoționale. Lucrarea a fost alcătuită din trei caiete – *Impressions et poésies*, *Fleurs mélodiques des Alpes*, *Paraphrases: Trois Airs Suisses*.

În anul 1855, în urma unor revizuri, *Album d'un voyageur* a fost publicat sub forma primului volum (*Première année: Suisse*) al cunoscutului ciclu *Années de Pèlerinage*, iar după încă trei ani, Liszt a publicat cel de-al doilea volum *Deuxième année: Italie*. Lansat după o perioadă mai

îndelungată (1883), volumul al treilea, *Troisième année*, spre deosebire de cele anterioare are la bază o călătorie spirituală, religioasă, fiind reliefat stilul de maturitate al compozitorului.

Rămânând în registrul generic al considerațiilor preliminare, vom oferi în cele ce urmează câteva date referitoare la viziunea globală a compozitorului despre fiecare dintre cele patru lucrări selectate.

Prima dintre acestea, *Vallée d'Obermann*¹ se remarcă printr-un programatism afirmat prin notarea în debutul miniaturii (funcție *incipit*) a trei citate literare: două fragmente din romanul *Obermann* scris de Étienne Pivert de Senancour și un fragment din poemul *Childe Harold's Pilgrimage* aparținând lui Lord Byron. Modalitatea prin care compozitorul avansează în discursul muzical al acestei lucrări este prelucrarea tematică, iar o privire amănunțită asupra manierei de structurare arhitectonică dezvăluie asemănări sensibile cu forma sonatei clasice².

Măsurile	1-74	75-118	119-169	170-207	208-216
Tempo	<i>Lento assai; Piu Lento</i>	<i>Un poco piu di moto ma sempre lento</i>	<i>Recitativo; Piu mosso; Presto</i>	<i>Lento</i>	
Forma	Expunerea temei	Prelucrarea celulei x	Dezvoltarea: <i>Recitativo</i>	Repriza: Prelucrarea celulei x	Coda
Structura tematică	Prezentarea temei	Prima transformare tematică	A doua transformare tematică	Serii de transformări tematice	
Tonalitatea	<i>Mi</i>	<i>Do</i>	<i>Mi</i>	<i>Mi</i>	<i>Mi</i>

*Le mal du pays*³ – a doua lucrare din grupul-țintă – este încadrată, de asemenea, în primul volum și realizează o sinteză din punct de vedere tonal a tuturor pieselor ce-l alcătuiesc. Deși melodica este mai puțin discursivă, oarecum neutră prin lipsa „voită” de relief, imaginea muzicală este deplin edificatoare din perspectiva gestualității retorice, al cărei sens sugerat de compozitor este acela de tatonare, căutare.

Din cel de-al doilea volum propunem miniatura *Il penseroso*⁴, a cărei sursă de inspirație își are originea în pictura lui Michelangelo Buonarroti, reprezentare plastică a omului contemplativ⁵.

¹ *Années de Pèlerinage*, vol. III, *Première année: Suisse*, nr. 6.

² Cf. Bora Lee, *Franz Liszt's Vallée d'Obermann from Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*, DMA, diss., University of Cincinnati, 2003, p. 25, https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1377868661&disposition=inline

³ *Années de Pèlerinage*, vol. I, *Première année: Suisse*, nr. 8.

⁴ *Années de Pèlerinage*, vol. II, *Deuxième année: Italie*, nr. 2.

⁵ Cf. Aida Marc, *Analysis of expressive elements in the Dante Sonata*, DMA, diss., University of Alabama, 2010, p. 19, http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/00000001/0000365/u0015_00000001_0000365.pdf

Întregul discurs muzical este bazat pe ritmul punctat ce conferă lucrării caracterul de marș funebru, iar recitativul *recto-tono*, armonizat variat are rol de liant între acorduri, fiind indusă astfel ideea unei **armonizări polivalente**.

Cea de-a patra lucrare vizată aparține volumului al treilea și este intitulată *Sunt Lacrymae Rerum (En mode hongrois)*⁶. A fost compusă în onoarea victimelor Revoluției ungare din 1848, iar titlul reprezintă un citat din *Aeneid* – lucrarea poetului roman Publius Vergilius Maro – ce subliniază momentul în care protagonistul Aeneas privește înlăcrimat o pictură murală în care este reprezentat Războiul troian⁷. Desfășurarea muzicală tinde să reliefeze o intonație modal-cromatică, utilizarea frecventă a coroanelor subliniind caracterul *rubato*, specific mediului (improvizatoric) modal.

1. Retorica începutului

Primul dintre fenomenele observate se referă la **retorica începutului**.

Într-adevăr, debutul celor patru lucrări pare a indica o linie de similaritate cu funcție retorică definită (chiar prezumtiv intențională). În primul rând, toate piesele analizate prezintă **tema** în incipit. Merită menționat faptul că în lucrarea *Sunt lacrymae rerum* debutul este marcat de o introducere ce prezintă motivul generator în octave, fiind construită – în același timp – o înlănțuire latentă de acorduri. Pe fondul similarității apar însă și alte diferențe. Iată cazul unei deosebiri de opțiune sintaxică verticală: dacă în *Le mal du pays* tema este expusă **monodic**, în *Vallée d'Obermann* și *Il penseroso* aceasta apare acompaniată **armonic**.

Un alt aspect legat de incipitul lucrărilor este cel referitor la raportul cruzic-anacruzic. Astfel, piesele din volumele II și III debutează **anacruzic**, în timp ce piesele din primul volum au un început **cruzic**.

Unul dintre elementele de impact ale **retoricii începutului** este cel referitor la registre. În mod oarecum surprinzător, incipitul celor patru compoziții analizate este plasat în registrul grav, excepție făcând piesa *Le mal du pays*, a cărei primă expunere tematică este în registrul mediu. Fenomenul nu este întâmplător, el ne apare ca o condiție necesară pentru acumularea treptată a tensiunii și este edificator pentru intenția compozitorului de a anticipa și pregăti punctul culminant al fiecărei lucrări.

În piesa *Le mal du pays*, poate fi identificat un alt fenomen inedit: **perorația cadențială** (m. 6-18), materializată în alternanța treptelor V-I din tonalitatea *mi* minor. În acest caz, variația de scriitură și repetarea extinsă accentuează insistența prin aglomerarea progresivă. Pe de altă parte, structura de „cadență închisă” impusă de relația celor două trepte oferă un caracter concluziv-final

⁶ *Années de Pèlerinage*, vol. III, *Troisième année*, nr. 5.

⁷ Stanleigh P. Friedman, *Franz Liszt Sunt lacrymae rerum from Années de Pèlerinage, 3ème année*, https://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/liszt/sunt_lacrymae.html

fragmentului respectiv. În acest context, perorația cadențială are o dublă funcție retorică „deschidere” prin aglomerarea progresivă și „închidere” prin cadența închisă.

Ex. 1 Franz Liszt, *Années de Pèlerinage, Première année: Suisse*, nr. 8, *Le mal du pays* (m. 7-19)

Retorica începutului se îmbină cu cea concluzivă și în tema din *Vallée d'Obermann*. Aceasta este alcătuită din motivele α și β . Primul, α (m. 1-2), poate fi asemănat cu o întrebare, datorită alterării în sens ascendent a treptei a IV-a (în IV \sharp), în timp ce motivul β (m. 3-4) are un caracter concluziv, de „răspuns”, prin cadența pe treapta I.

Ex. 2 *Première année: Suisse*, nr. 6, *Vallée d'Obermann* (m. 1-4)

Introducerea din lucrarea *Sunt Lacrymae Rerum* conține o lărgire cu caracter de complement cadențial. Cele trei măsuri (m. 5-7) reprezintă o completare către o cadență deschisă și sunt o desfășurare monodică în octave a modului. Acest moment se încadrează în tipologia momentelor cu dublu rol, „concluziv” și „incipient”, datorită ambiguizării, dar și deschiderii către o altă interpretare: prezentarea temei.

Ex. 3 *Troisième année*, nr. 5, *Sunt Lacrymae Rerum* (m. 5-8)

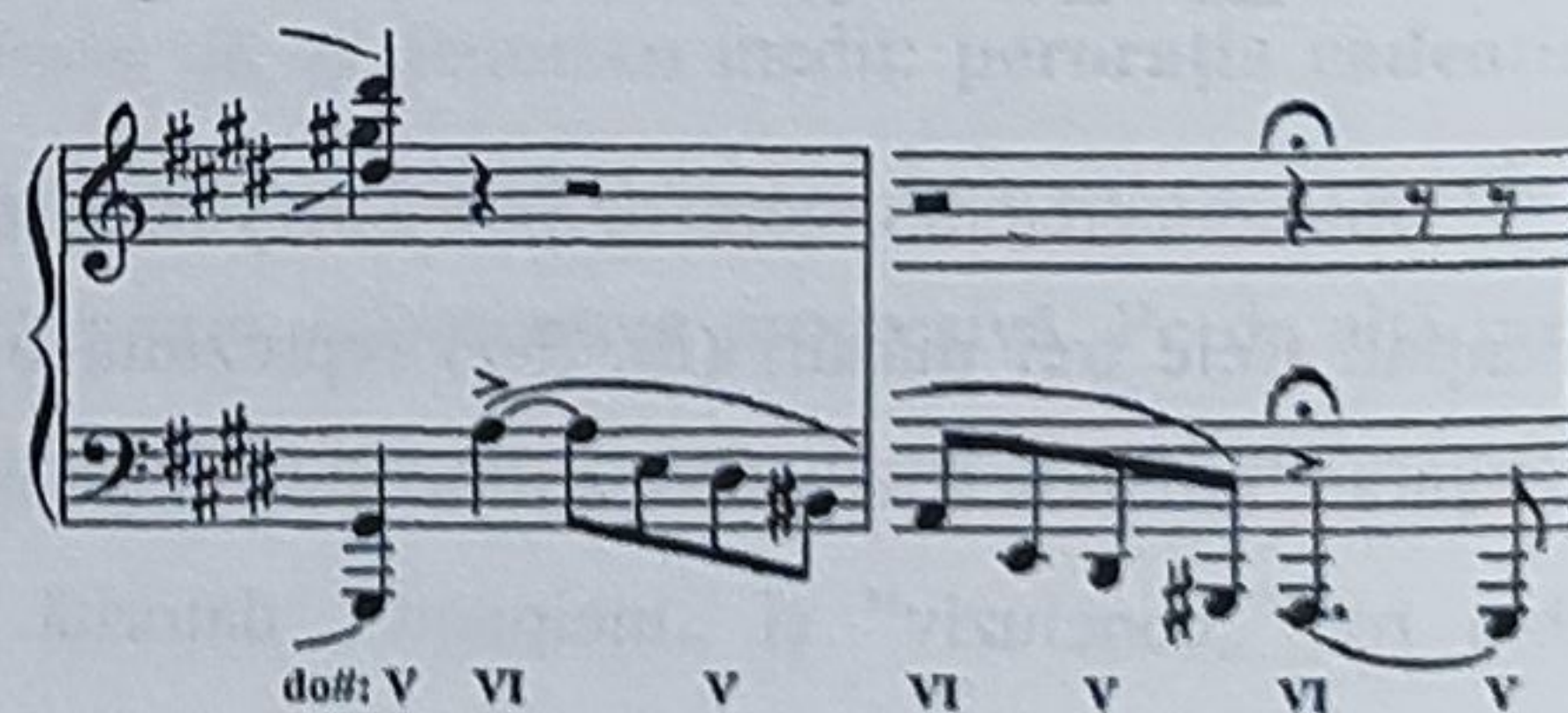
Simetria dintre „extreme” (*incipit* și *finalis*) reprezintă un alt element definitoriu în conturarea acestor două tipuri de retorică („deschidere-închidere”). Fie prin schimbarea de registru (vezi *Il penseroso*), fie prin schimbarea modului tonalității (*mi* minor-*Mi* major) precum în *Vallée d'Obermann*, tema realizează conexiunea/puntea virtuală, macrotemporală, dintre debutul și încheierea celor două lucrări. În mod similar, în *Le mal du pays* tema revine în final, în registrul grav (nu mediu precum în varianta inițială), iar varianta monodică din *incipit* este transformată într-o melodie acompaniată.

2. Retorica încheierii

2.1. Tipologii cadențiale

După cum am demonstrat anterior, în piesele ciclului pianistic *Années de Pèlerinage* există numeroase momente de întrepătrundere ale retoricii începutului cu cea a încheierii. Aceasta din urmă se individualizează prin tipologii cadențiale proprii stilului lisztian.

Dacă în *piesa nr. 6* din primul volum identificăm o cadență **întreruptă** (m. 13-14) al cărei scop este de a crea contrast între două expuneri tematice, în *Il penseroso* compozitorul aduce o „ruptură” a discursului prin expunerea unei concluzii de secțiune (A), alternând treptele V-VI din *do#* minor (m. 21-22). Ambiguitatea tonală este accentuată de o coroană pe treapta a VI-a (m. 22), urmată de revenirea la treapta a V-a și apariția ulterioară a următoarei secțiuni (Av).

Ex. 4 *Première année: Suisse*, nr. 6,
Vallée d'Obermann (m. 13-14)Ex. 5 *Deuxième année: Italie*, nr. 2,
Il penseroso (m. 21-22)

Liszt este un novator în rândul compozitorilor romantici, iar unul dintre aspectele care îi conferă individualitate este ingeniozitatea în plan armonic. Analiza partiturilor din *Années de Pèlerinage* relevă numeroase „abateri” de la regulile instaurate de tradiția tonal-funcțională excepții vizând, îndeosebi, cadențele închise.

Spre exemplu, în *Le mal du pays*, începând cu măsura 66 este reamintită tema în context armonic, iar treapta a II-a apogiază cromatic treapta I, în înlănțuirea modală I-II-I. Ineditul intervine în cadența finală ce prezintă elemente cromatice (IV_{3#} - VII - I).

Ex. 6 *Première année: Suisse*, nr. 8, *Le mal du pays* (m. 66-70)

Lento

mi: I II_{3#} I II_{3#} I IV_{3#} VII_{3#} I

Retorica concluzivă este evidențiată prin numeroase momente cadențiale ce au totodată și un rol pregătitor. În această categorie includem cadențele deschise, frecvent utilizate de Liszt cu scop de creare a discontinuității sau cu rol pregătitor pentru momente ulterioare. Un exemplu elocvent de abordare a acestui tip de cadență se regăsește în *Le mal du pays*, unde compozitorul folosește funcția contradominantei pentru a încheia pe dominantă tonalității *sol#* minor (m. 27, I-II_{3#}-V).

Prima secțiune din *Il penseroso* se desfășoară pe o structură funcțională de tip autentic I-VI-IV-V-I. Observăm importanța acordurilor alterate și a inflexiunilor modulatorii neconfirmate cadențial care creează incertitudine. În măsurile 4, 8 și 13, în mod simetric, Liszt apelează la o altă formă de ambiguitate, și anume cea modală prin nedefinirea terței.

Ex. 7 *Deuxième année: Italie*, nr. 2, *Il penseroso* (m. 1-21)

Lento

do#: I VI_{3#} IV_{3#} V

do # I



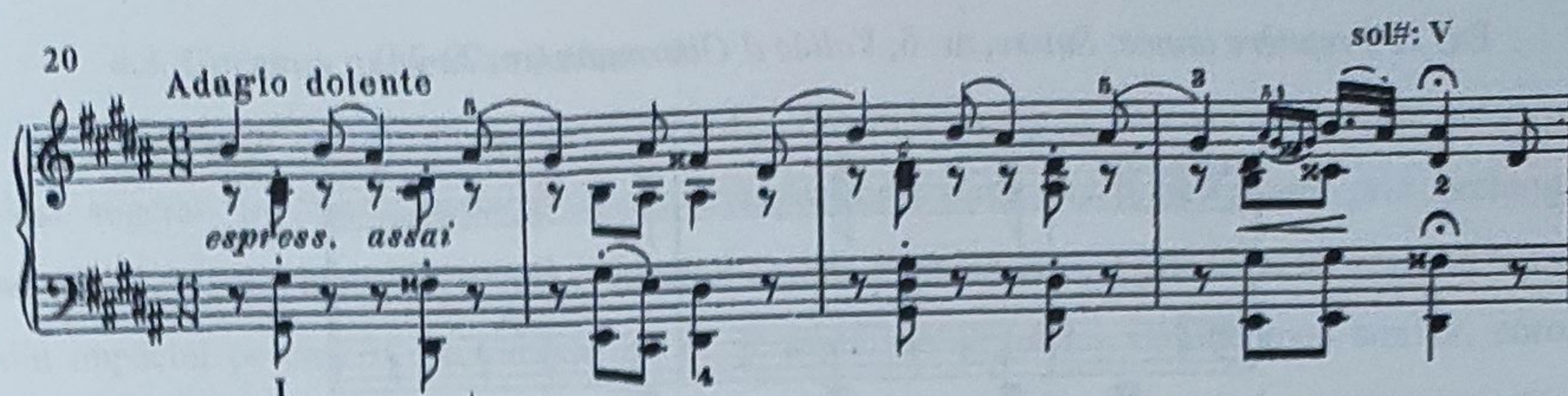
3. Retorica fenomenului de continuitate

În principiu, fenomenele de „continuitate” și „discontinuitate” nu pot fi privite „în sine”, adică nu pot beneficia de un regim de observare/tratare autonom. Explicația este simplă și se referă la „unitatea contrariilor” pe care o stabilesc cei doi termeni în cadrul binomului respectiv, altfel spus, fiecare dintre cele două fenomene se definește (și se relevă) doar prin opoziția/comparația unuia cu celălalt.

De exemplu, omogenitatea metrică (slujind ideea de principiu al continuității la scară macrotemporală) este o caracteristică a întregului ciclu *Années de Pèlerinage*. Excepție de la acest principiu face lucrarea *Le mal du pays* prin înlănțuirea măsurii de 4/4 cu cea de 6/8, alternând astfel pulsația binară cu cea ternară (m. 20). În acest caz, sublinierea factorului „continuitate” – ca element de constanță (identitate) – este decisivă, factorul „discontinuitate” neputând să se impună sau să fie perceput ca element de variație (diferență) decât prin raportare la termenul de referință.

Ex. 8 *Première année: Suisse*, nr. 8, *Le mal du pays* (m. 16-23)





Abordarea independentă a fenomenului are totuși o justificare atunci când se impun rațiuni metodologice legate de observarea modalităților prin care se asigură persistența fenomenului în cadrul generic al discursului muzical.

În sfera retoricii lisztiene, continuitatea se definește tipologic prin însumarea mai multor perspective structurale. Aspectul cel mai frapant este legat – oarecum, paradoxal – de ponderea izoritmiei.

În *Il penseroso* poate fi observată **ostinația generalizată** prin repetarea formulei de ritm punctat pe parcursul întregii lucrări. Alteori, continuitatea este sugerată prin pedale ritmizate pe funcția dominantei sau prin oscilații de tipul relației V-I. Astfel de exemple observăm în *Le mal du pays* la măsurile 14-18 (pedala) și măsurile 6-11 (oscilație V-I, ex. 1).

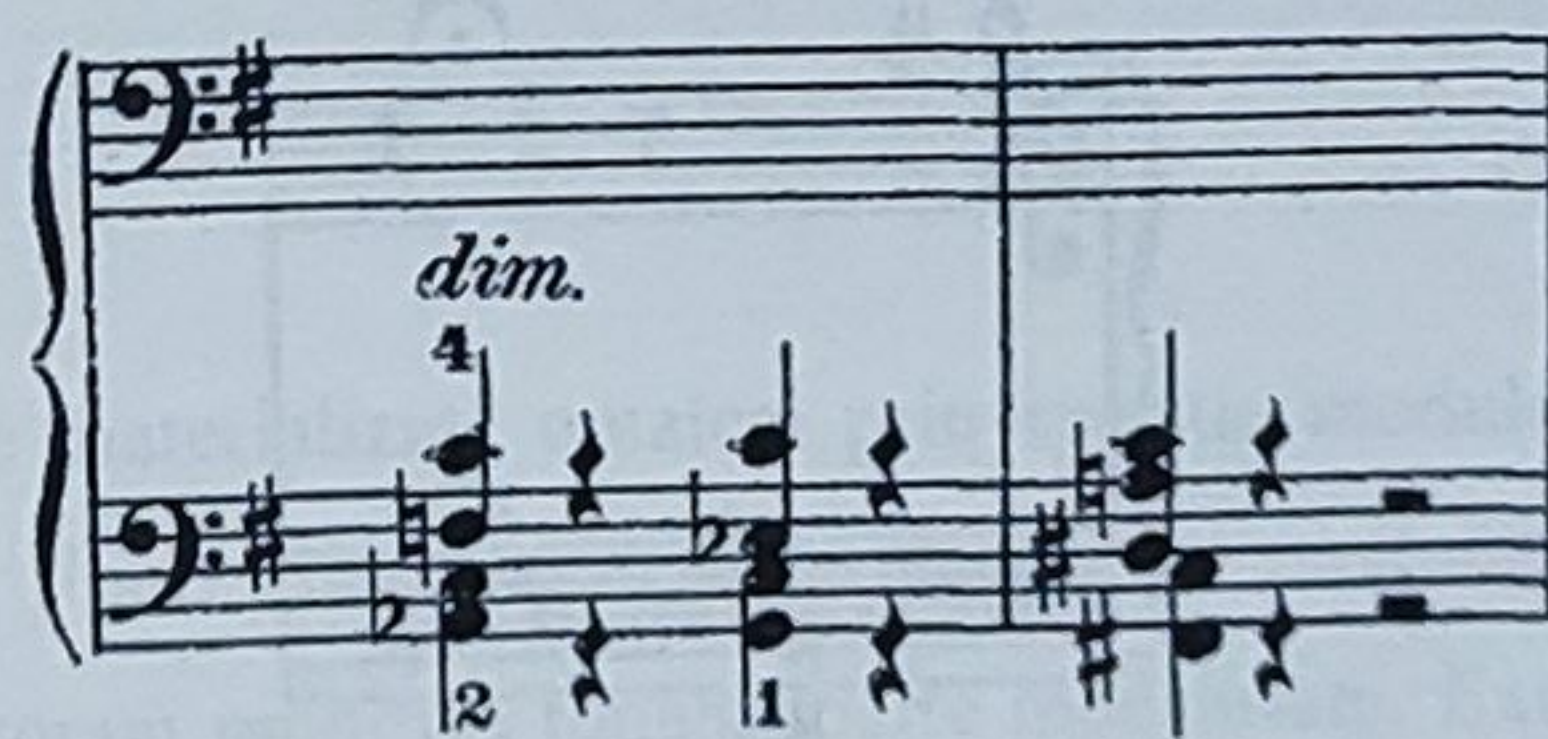
4. Retorica fenomenului de discontinuitate

Pe lângă numeroasele elemente ce conferă continuitate discursului muzical, există o particularitate a stilului lisztian cu certă încărcătură retorică: inserția unor elemente cu funcție de „fragmentare” care induc diferite expresii și stări: surpriză, suspans, tensiune, ambiguitate. Diversitatea lor se pretează la o anume sistematizare.

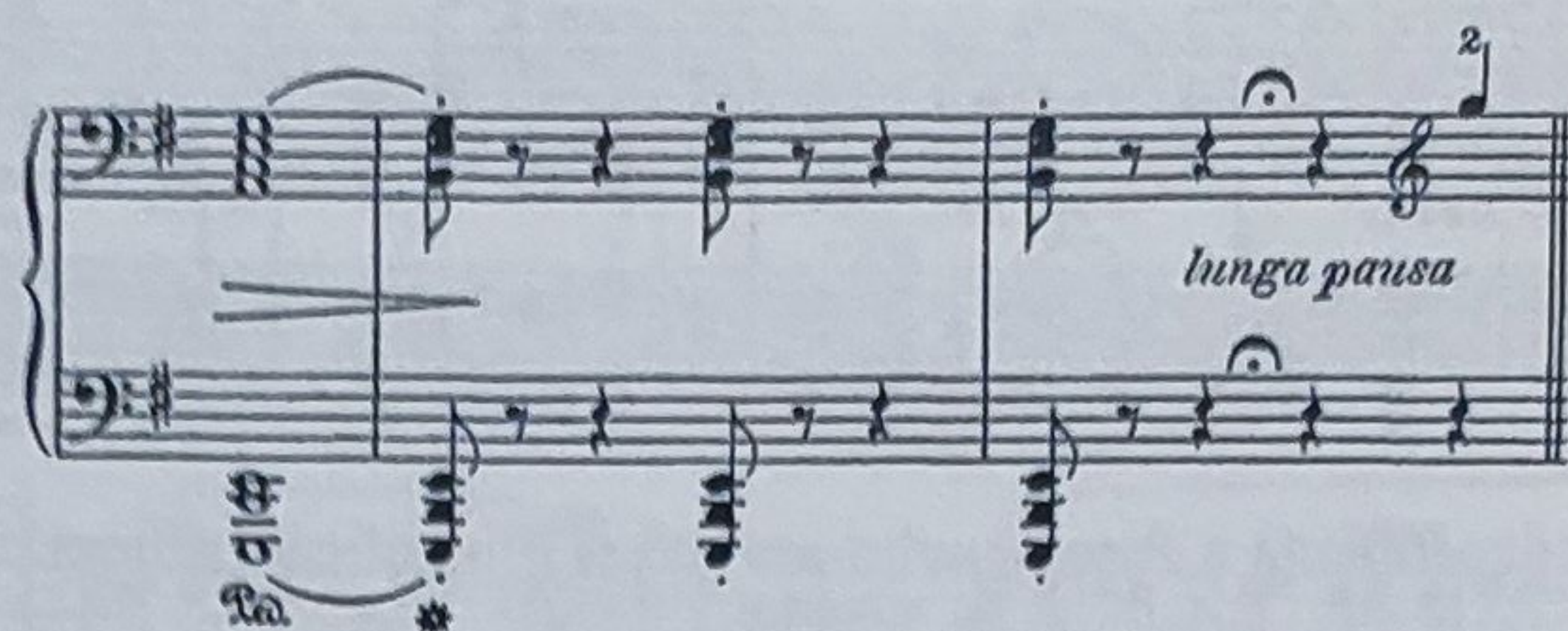
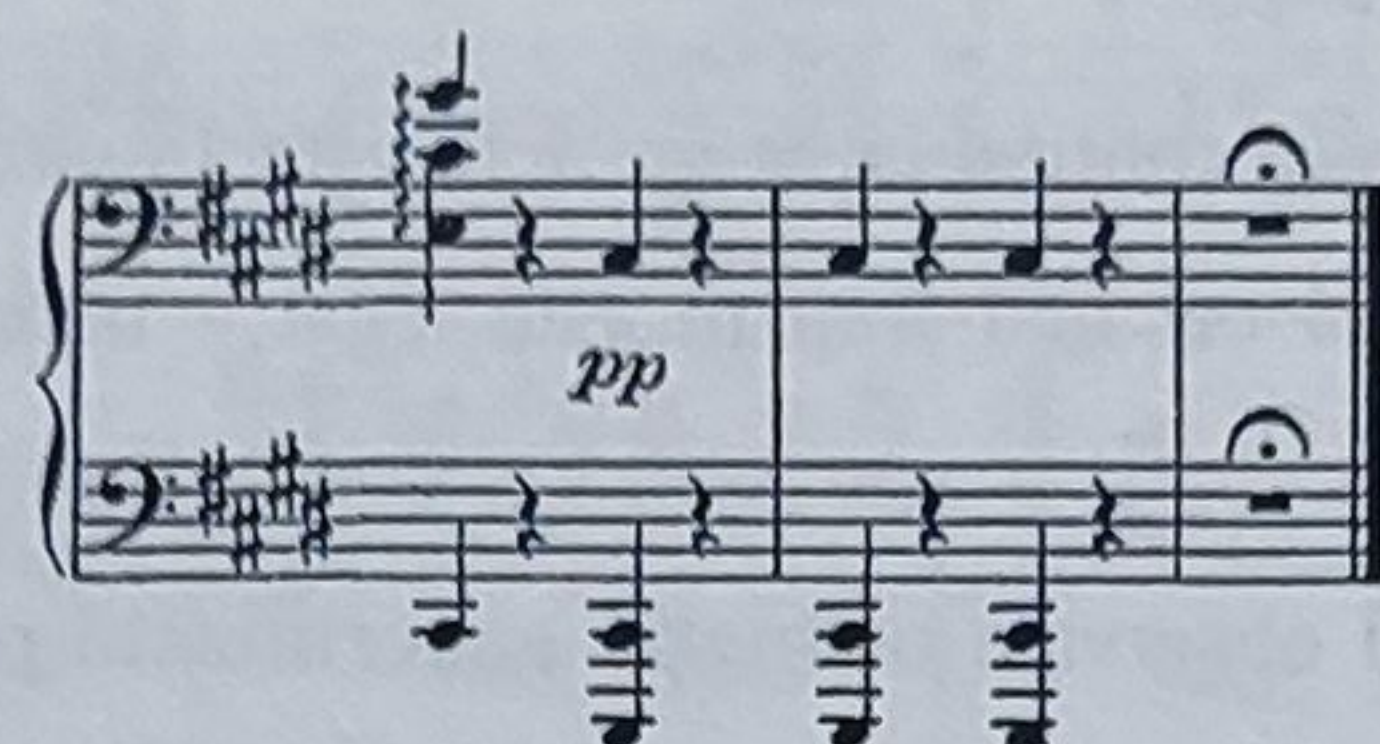
4.1. Fragmentarea prin „interpolare de pauze”

Inserarea pauzelor se întâlnește frecvent și în contexte diferite. Un astfel de exemplu apare în *Vallée d'Obermann* între măsurile 163-164, unde identificăm o **scordatură** armonică ale cărei acorduri sunt separate prin pauze.

Ex. 9 *Première année: Suisse*, nr. 6, *Vallée d'Obermann* (m. 163-164)



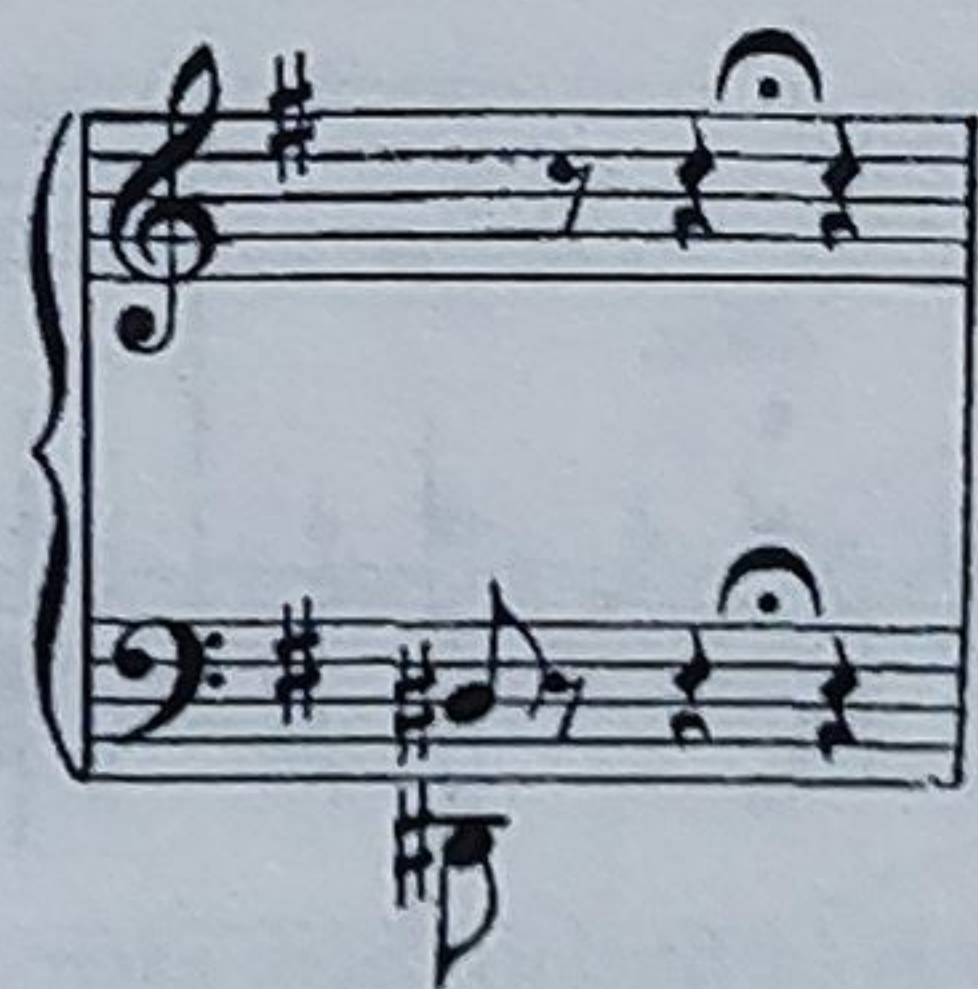
Același fenomen apare uneori în finaluri. Spre exemplu, atât în măsurile 73-74 din *Vallée d'Obermann*, cât și în finalul din *Il penseroso*, Liszt repetă acordul final de pe treapta I, interpolând pauze cu rol de prelungire a sonorității, asemenea unui ecou.

Ex. 10 *Première année: Suisse, nr. 6, Vallée d'Obermann* (m. 72-74)Ex. 11 *Deuxième année: Italie, nr. 2, Il penseroso* (m. 46-48)

4.2. Pauza generală

Element definitoriu al retoricii lisztiene, pauza generală, apare ca unul dintre elementele predilecte de inducere a discontinuității. Spre exemplu, în *Vallée d'Obermann* compozitorul încadrează celula x (ex. 2), între pauze generale, pentru a ilustra singurătatea protagonistului, dar și tensiunea și suspansul trăite de acesta.

În trei dintre lucrările analizate am întâlnit pauze generale pe coroane cu rolul de a pregăti apariția unei noi secțiuni, contrastantă prin scriitură. În *Vallée d'Obermann* din primul volum pauza generală din măsura 25 face legătura dintre *Lento assai* și *Piu lento*, cu scriitură contrastantă de coral. Scopul coroanei pe pauză din *Le mal du pays* este acela de a pregăti schimbarea de metru: din binar (4/4) în ternar (6/8), precum și o modulație din *mi* minor în *sol#* minor (ex. 8). De asemenea, în *Sunt Lacrymae Rerum*, delimitarea dintre introducere și prima expunere tematică se face prin interpolarea unei pauze generale cu coroană⁸.

Ex. 12 *Première année: Suisse, nr. 6, Vallée d'Obermann* (m. 25)

⁸ *Troisième année, nr. 5, Sunt Lacrymae Rerum*, m. 14, 47, 52 – exemple de situații în care pauza generală anticipă secvențe transpozitorii.

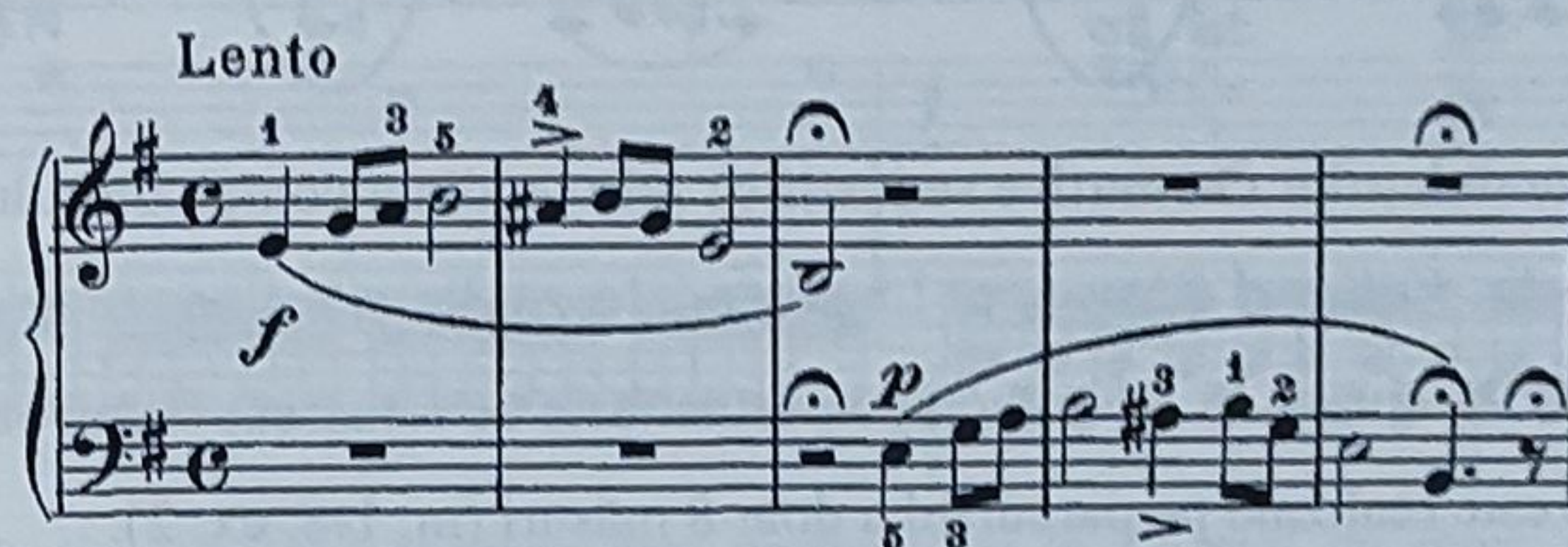
4.3. Coroana pe notă/sunet/acord

Plasate pe pauză sau pe sunet (acord), coroanele imprimă un caracter *rubato*, notat și nu doar sugerat. În *Sunt Lacrymae Rerum* compozitorul obține un efect aparte prin prelungirea sunetului *solb* din motivul generator. Ineditul acestui moment în care este utilizată coroana reiese și din impactul pe care îl are intervalulul de secundă mărită (*do# - sib*). În mod similar, coroana marchează și ultimul sunet din tema lucrării *Le mal du pays* (m. 3), delimitând expunerea acesteia în registrul mediu de cea ulterioară, în grav.

Ex. 13 *Troisième année*, nr. 5, *Sunt Lacrymae Rerum* (m. 1)



Ex. 14 *Première année: Suisse, nr. 8, Le mal du pays (m. 1-5)*



5. Retorica opoziției și contrastului

După cum s-a putut constata din analizele prezentate până în acest moment, „opoziția” sau „contrastul” reprezintă termeni generici, aplicabili atât dimensiunii parametrice, cât și celei sintactice a limbajului muzical. De exemplu, în piesa *Le mal du pays* putem identifica contrastul multiparametric: 1. tonal, între *mi* minor și *sol#* minor; 2. metric, prin schimbarea din binar în ternar (m. 18-20, ex. 8).

5.1. Modulația

Opoziția tonală este materializată muzical prin apariția modulațiilor. Fiind un vizionar în planul gândirii armonice, Franz Liszt recurge frecvent la modulații-surpriză. Dintre acestea, modulațiile **enarmonice** propun raporturi tonale foarte îndepărtate. Exemple sugestive identificăm în secțiunea de început, *Lento assai*, din *Vallée d'Obermann* unde, prin enarmonia *reb=do#*, Liszt modulează din tonalitatea *sib* minor în *fa#* minor (m. 8-9).

Ex. 15 *Première année: Suisse, nr. 6, Vallée d'Obermann* (m. 8-9)

Din lucrarea *Il penseroso* am extras modulația enarmonică de la măsura 11, din *mi* minor în *do* minor (*re#*=*mib*), iar în piesa *Sunt Lacrymae Rerum* am identificat la măsura 19 enarmonia dintre *do#* și *reb*, cu scopul de a modula în tonalitatea *fa* minor.

Ex. 16 *Deuxième année: Italie, nr. 2, Il penseroso* (m. 8-12)

Frecvența modulațiilor **cromatice** se justifică prin tendința compozitorului de ambiguizare a tonalității. În tema din *Vallée d'Obermann* Liszt modulează din *mi* minor (motivul α) în *sol* minor (motivul β), iar ulterior ajunge în *sib* minor. Important este de remarcat faptul că această modulație la 6 cvinte distanță este realizată pe parcursul a doar 8 măsuri (m. 1-8, ex. 2).

Lucrarea *Le mal du pays* se individualizează prin modulațiile la omonimă. Compozitorul depășește cadranul tonal, din *sol#* minor în *Sol#* major (m. 20-24). Pentru a întări contrastul tonal, Liszt modulează brusc în *sol* minor câteva măsuri mai târziu (m. 28) prin revenirea temei.

Ex. 17 *Première année: Suisse, nr. 8, Le mal du pays* (m. 20-24)

6. Retorica repetiției

6.1. Ostinația

Retorica repetiției este elementul pe care se construiește întreaga piesă din volumul al doilea. Pe de o parte secvențele transpozitorii, iar pe de altă parte ostinația izoritmă generalizată pe ritm punctat.

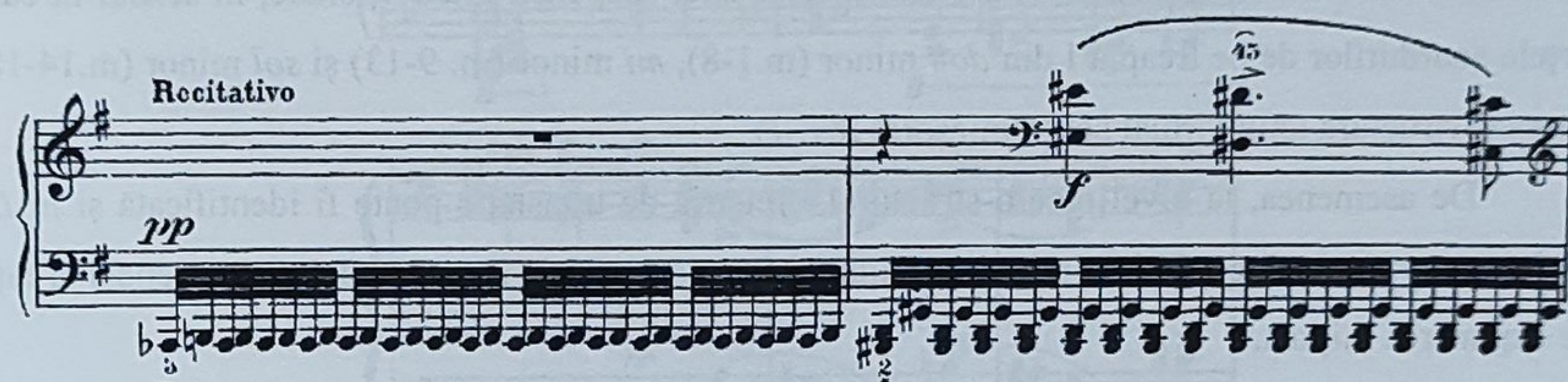
Prima transformare tematică a celulei x din *Vallée d'Obermann* apare începând cu măsura 75, în tonalitatea *Do*. Sub indicația *dolcissimo* într-o nuanță de *pianissimo*, melodia se distinge în planul superior, fiind însoțită de un acompaniament izoritmico-izocron pe optimi. Această repetiție extinsă duce către ideea de obsesie, gravitate sau abis.

Ex. 18 *Première année: Suisse, nr. 6, Vallée d'Obermann* (m. 75-76)



Ostinația are un rol important în realizarea expresiei în *Recitativo*, secțiune aparținând aceleiași lucrări. Sugestia furiei și a neliniștii este realizată prin prezența constantă a treizecimoimilor, preponderent în registrul grav.

Ex. 19 *Première année: Suisse, nr. 6, Vallée d'Obermann* (m. 119-120)

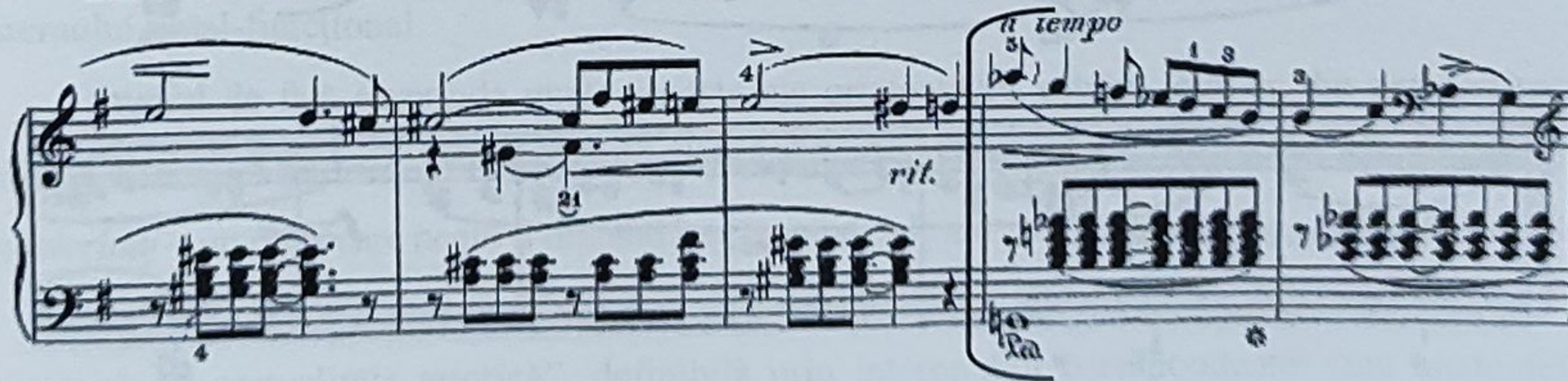


Ostinația de tip izoritmico-izocron este preferată și în *Le mal du pays*, unde, la m. 12-13, acumularea treptată a tensiunii se realizează printr-o continuă înlănțuire a treptelor V-I pe valori de optimi în *staccato* (ex. 1).

6.2. Secvențarea

În toate lucrările analizate, dar cu precădere în *Vallée d'Obermann*, secvența reprezintă unul din principalele elemente de avansare a discursului muzical. Un exemplu elocvent de repetiție „terasată” (secvențată) a temei poate fi găsit în lucrarea sus-menționată între măsurile 13-20.

Ex. 20 *Première année: Suisse, nr. 6, Vallée d'Obermann* (m. 10-25)





6.3. Simetria de translație

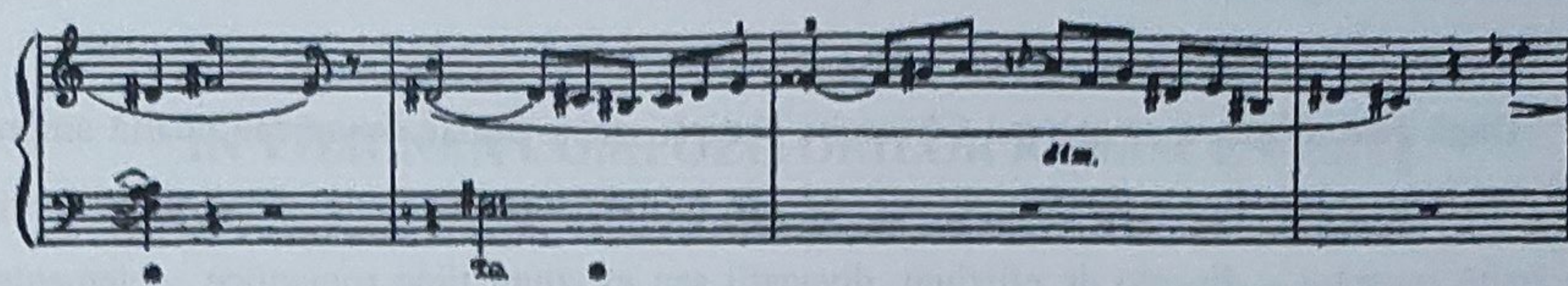
Procedeu principal de avansare în *Il penseroso*, macro-simetria de translație conturează o altă mare categorie a retoricii repetiției. Raportul de terță mare descendentă, inclus în conexiunea armonică a trei secvențe succesive, creează efectul unei suspensii gravitaționale, în sensul în care terțele acordurilor de pe treapta I din *do#* minor (m.1-8), *mi* minor (m. 9-13) și *sol* minor (m.14-18) trasează structura unui virtual acord micșorat (ex. 7).

De asemenea, la nivel macro-structural, simetria de translație poate fi identificată și în *Le mal du pays*, unde, începând cu măsura 28 întâlnim o transpoziție în raport de terță ascendentă față de expunerea inițială.

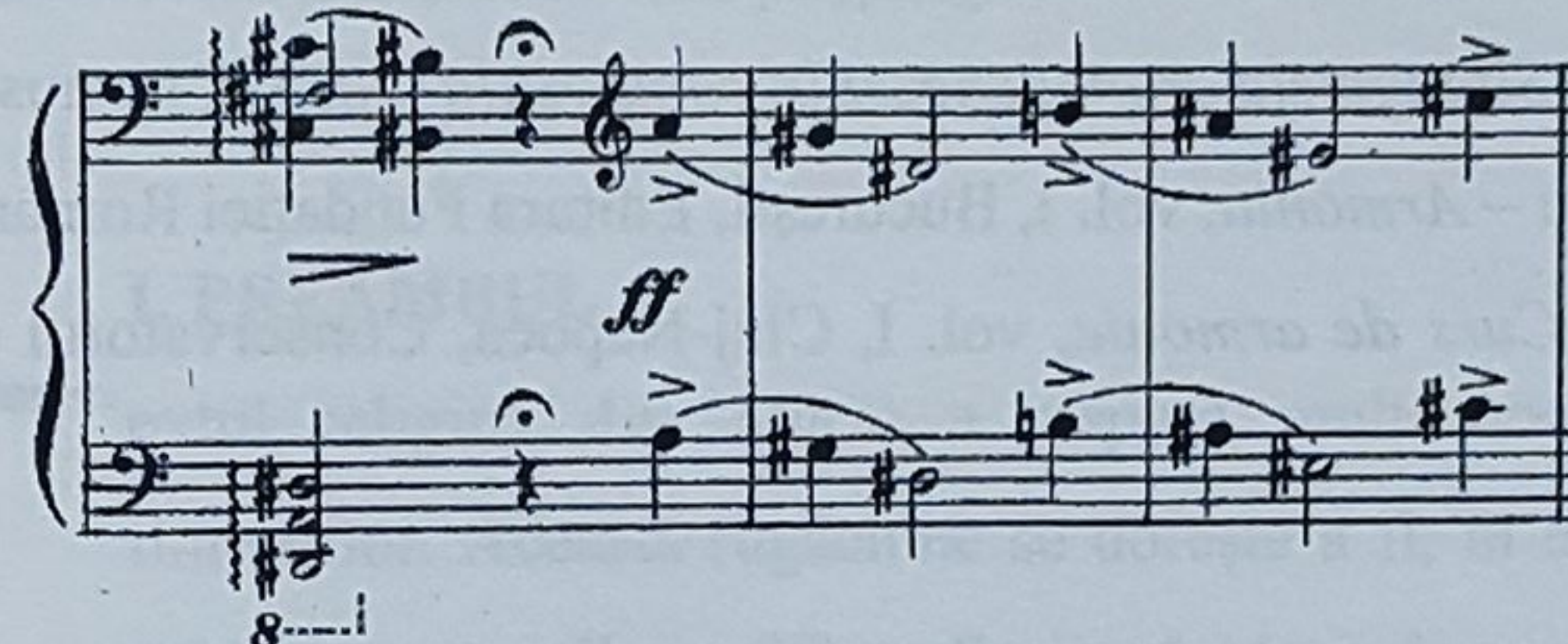
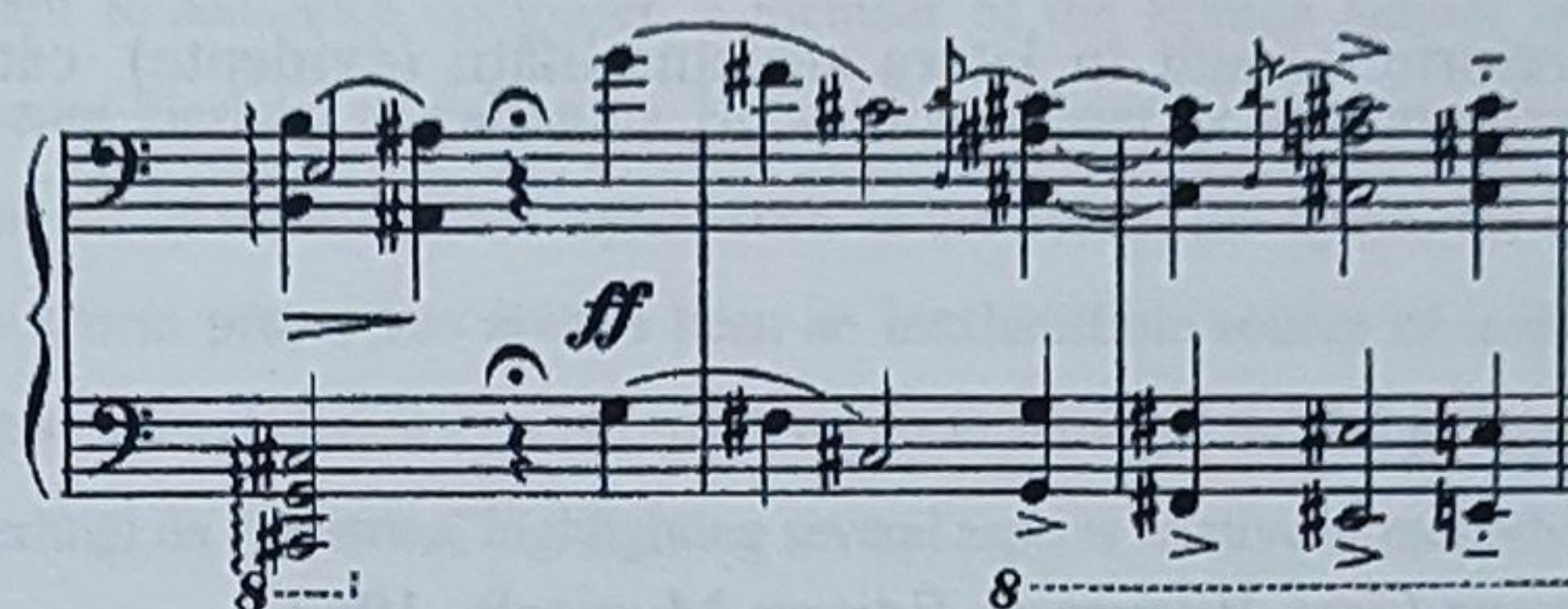
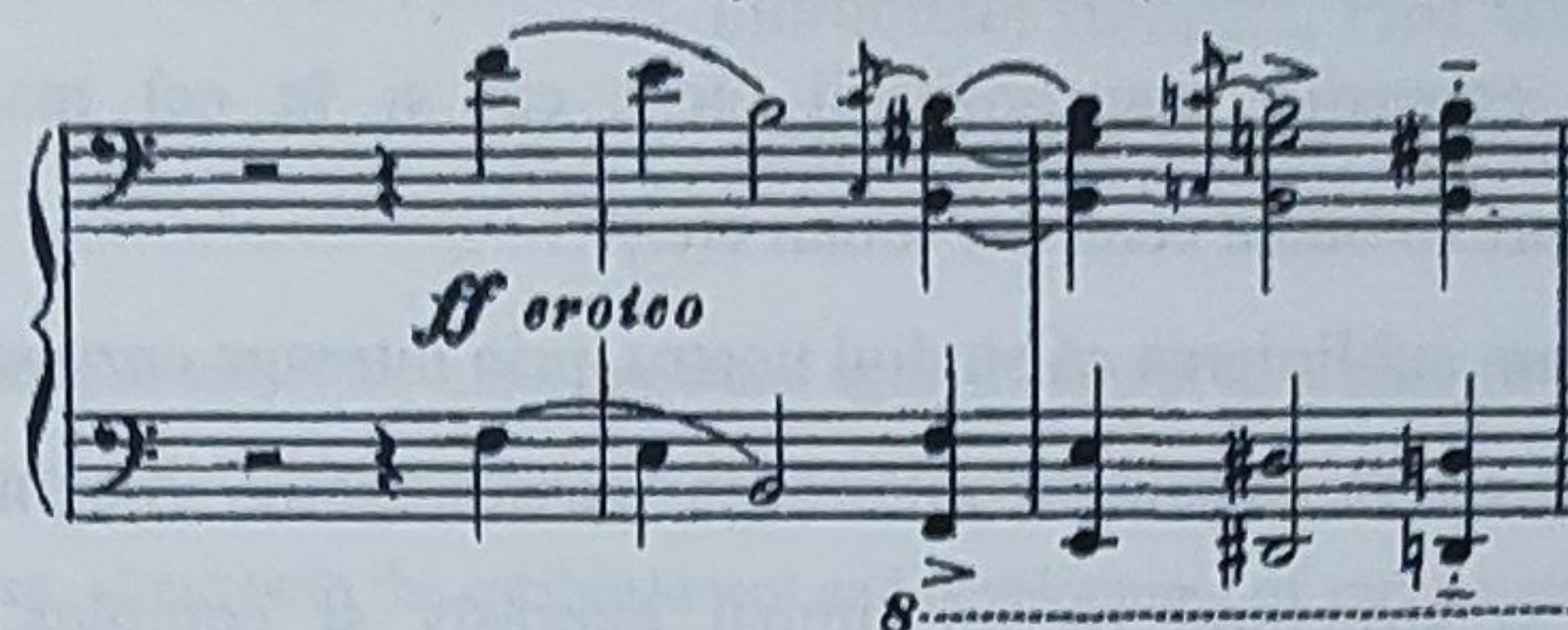
Lucrarea *Sunt Lacrymae Rerum* propune un alt moment de simetrie de translație prin transpoziția unor secțiuni (m. 9-14 cu m. 14-19). Ambele fragmente muzicale sunt bazate pe treptele VII-I din *do#* minor și *la* minor. În mod similar, simetria de translație intervine și în măsurile 43, 48 respectiv 53, la interval de secundă mare ascendentă: *si*, *do#* și *re#*.

Ex. 21 *Troisième année*, nr. 5, *Sunt Lacrymae Rerum* (m. 5-19)





Ex. 22 Troisième année, nr. 5, *Sunt Lacrymae Rerum* (m. 42-44, 47-49, 52-54)



Concluzii

Corifeu al artei muzicale din secolul al XIX-lea, Franz Liszt aparține așa-numitei etape „târzii” a epocii romantice, perioadă în care gramatica tonal-funcțională – cu tot ce implica limbajul dezvoltat secole de-a rândul pe această durabilă platformă – cunoștea, dilematic, **apogeul** și **crepusculul**, deopotrivă. Responsabil de acest paradoxal „declin” (în sensul epuizării resurselor expresive autentice) era fenomenul **hipercromatizării** – început de Franz Liszt și desăvârșit de Richard Wagner –, fenomen care a generat, în cele din urmă, disoluția „fără drept de apel” a sistemului tonal-funcțional.

Studiul de față surprinde unele aspecte ale originalității stilului lisztian, din perspectiva unor (posibile) tipologii retorice, prin recurs la contexte muzicale relevante desprinse din ciclul pianistic *Ani de pelerinaj* – un ópus care poate fi oricând luat ca model de sinteză a creației compozitorului amintit.

Piese selectate relevă o încărcătură substanțială de **constante structural-expresive** care angajează o „gestualitate retorică”, definibilă prin intermediul corespondenței (sau analogiei) cu

unele dihotomii generice ale discursului muzical: **continuitate-discontinuitate, repetiție-diferență, simetrie-asimetrie** etc.

După cum afirmă muzicologul Gheorghe Duțică, „toate aceste fenomene poartă amprenta stilului lisztian circumscris vizionarei sale gândiri armonico-funcționale. Din această ordine desăvârșită izvorăsc – dincolo de efuziuni, divagații sau evaziuni tipic romantice – elemente de paradoxală rigoare conceptuală, atât în plan microstructural (fenomenul simetriei, activ în planul ciclicității secvențiale, extensiile transpozitorii etc.), cât și în cel macrotemporal (dinamica modulatorie, rețeaua imprevizibilă a centrilor tonali etc.)”⁹.

În încheiere, facem sublinierea că studiul nostru, prin întreaga cazuistică orientată sistematic pe tipologii retorice, se vrea un argument solid în favoarea bogăției imaginarului muzical lisztian, fundamentat semantic și structural pe un limbaj expresiv și complex, recognoscibil – prin intermediul „gestului retoric” – atât în latura structuralității (evidente), cât și în aceea a poeziei (imanente).

BIBLIOGRAFIE

- BALAN, Theodor – *Franz Liszt*, București, Editura Muzicală, 1963
 DUȚICĂ, Gheorghe – *Sintagmele cronogenezei în compoziția clasică*, manuscris
 PAȘCANU, Alexandru – *Armonia*, vol. I, București, Editura Fundației România de Măine, 1999
 TÜRK, Hans Peter – *Curs de armonie*, vol. I, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, 1974

WEBOGRAFIE

- LEE, Bora – *Franz Liszt's Vallée d'Obermann from Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse: A Poetic Performance Guide*, DMA, diss., University of Cincinnati, 2003,
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=ucin1377868661&disposition=inline
 MARC, Aida – *Analysis of expressive elements in the Dante Sonata*, DMA, diss., University of Alabama, 2010, http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0000365/u0015_0000001_0000365.pdf
 FRIEDMAN, Stanleigh – *Franz Liszt Sunt lacrymae rerum from Annes de pelrinage, 3e anne*,
https://www.library.yale.edu/musiclib/exhibits/liszt/sunt_lacrymae.html
 MERRICK, Paul – *The Role of Tonality in the Swiss Book of Années de Pèlerinage*,
<http://lisztomania.wdfiles.com/local--files/annees-de-pelerinage/Role%20of%20Tonality%20in%20the%20Swiss%20Book.pdf>

⁹ Gheorghe Duțică, *Sintagmele cronogenezei în compoziția clasică*, manuscris, p. 83.

AVE MARIA

ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR RENASCENTIȘTI

Ema-Laura Stanciu, anul III, Pedagogie muzicală
Îndrumător științific, Prof. univ. dr. **Luminița Duțică**
Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Abstract: Musical Renaissance is one of the most important ages of cultural flourishing in the history of humanity; in it man saw himself as the centre of the Universe. Evolving in several crucial stages, the Renaissance movement peaked in the 15th and the 16th centuries, along with the establishment and development of various artistic centres with distinctive features. The most important Renaissance composer, a member of the Roman School and the creator of a unique polyphonic style, was Giovanni Pierluigi da Palestrina. He was joined later by other important composers who played a key part in the accomplishment of several vocal styles, such as the psalm, the hymn, the motet, the madrigal and the *missa*. The text of the *Ave Maria* prayer has always been an inexhaustible source of inspiration for composers from various stylistic periods. This research focuses on two works representative of the Renaissance choral style composed by Jacques Arcadelt and G. Pierluigi da Palestrina, highlighting several aspects relative to monody and their vertical syntaxes.

Keywords: Musical Renaissance, coral genre, motet, vocal polyphony.

I. PREAMBUL

Textul religios *Ave Maria* a inspirat mulți compozitori de-a lungul timpurilor. Această rugăciune se dorește a fi, în mare parte, o sinteză a rolului pe care îl are Sfânta Fecioară Maria în viața Bisericii, după cum apare în sursele revelației divine reprezentate de Sfintele Scripturi și de tradiția apostolică, în interpretarea dată de Magisteriu, precum și în înțelegerea și viața ecleziastică a „poporului lui Dumnezeu” în Biserica de astăzi. Privind-o pe Maria în misterul lui Cristos și al Bisericii, Conciliul al II-lea din Vatican ne învață că Sfânta Fecioară a fost destinată din veșnicie de către Dumnezeu-Tatăl pentru a fi mama Mântuitorului lumii, răscumpărată în mod sublim de acesta și împodobită de Duhul Sfânt cu plinătatea harului divin. În toată viața sa, Fecioara Maria s-a comportat cu receptivitate transparentă și eminent activă față de harul și voința lui Dumnezeu.

Născută în Nazaret, centrul Galileii de Jos, în jurul anilor 20 î.C., Fecioara Maria provine dintr-o familie evlavioasă, părinții fiind Ioachim și Ana, despre care istoria creștinismului nu are multe date. Numele de **Maria**, destul de comun în acele locuri, are în limba latină înțelesul de „cea iubită de Dumnezeu”. Important este faptul că anul nașterii sale a fost același cu data construirii de către regele Irod a templului din Ierusalim, clădirea din piatră fiind coincidentă în mod simbolic cu

plămădirea adevăratului Templu al lui Dumnezeu reprezentat de Maica Domnului și Isus Cristos. „Aceasta este ziua în care, printr-un plan sublim, creatura devine locuința aleasă a Creatorului”¹. Se spune că Maria era interiorizată, înclinată către reflexie și tăcere. Liturghia a îmbrăcat într-o deosebită solemnitate memoria nașterii Sfintei Fecioare Maria, celebrată la 8 septembrie, făcând o clară excepție de la datinile comune: pentru sfinți, ziua lor de naștere coincide cu intrarea lor în fericirea eternă, însemnând ziua morții lor. În afara Nașterii Mântuitorului, Biserica celebrează încă două nașteri: aceea a Mariei și a lui Ioan Botezătorul. Nu încapă îndoială că această tradiție este inspirată, în mod diferit, de raportul pe care îl au aceste două nașteri cu opera răscumpărării. Sărbătoarea Nașterii Mariei ne amintește că intrarea acestei fături în lume are o valoare supra-personală, universală și istorico-salvifică. Maria „cea plină de har” va fi proclamată Mamă a bisericii.

Deși, începând cu *Buna Vestire*, evanghelistul Luca vorbește despre copilăria Fecioarei Maria, centrul de interes rămâne tot viața Mântuitorului Isus Cristos. Sfântul Luca descrie misterul Bunei Vestiri: „În a șasea lună (de la zămislirea lui Ioan Botezătorul), Dumnezeu a trimis pe îngerul Gabriel într-o cetate din Galileea numită Nazaret, la o fecioară, logodită cu un bărbat cu numele Iosif, din neamul lui David; numele Fecioarei era Maria. Intrând la Ea, îi spuse: „Bucură-te, cea plină de har; Domnul este cu tine”. La auzul acestor cuvinte, ea s-a tulburat și s-a întrebat „ce înțeles ar putea avea un astfel de salut”². Mamă a „Cuvântului întrupat” și a Bisericii³, Maria va dărui izvorul harului și se va implica în misiunea sa de mântuire. Ea veghează, se roagă, slujește și iubește cu o inimă maternă.

După învierea Maicii Domnului, sunt cunoscute numeroasele sale apariții și minuni despre care biserica catolică povestește în nenumărate rânduri. Legende precum: *Fecioara de la Lourdes*, *La Salette*, *Pontmain*, *Knock* sau *Fatima* sunt cunoscute și oferite ca exemple despre puterile divine și ocrotitoare ale Fecioarei Maria.

II. SEMNIFICAȚIA TEXTULUI BIBLIC *Ave Maria*

1. Partea întâi are origine biblică și se referă la:

a. „Salutul” îngerului Gabriel:

Ave Maria, gratia plena (Bucură-te, Maria, cea plină de har)

Dominus tecum (Domnul este cu tine)

b. Cuvintele Elisabetei, la întâlnirea cu aceasta:

Benedicta tu in mulieribus (Binecuvântată ești tu între femei)

Et benedictus fructus ventris tui Jesus (Și binecuvântat este rodul trupului tău: Isus)

¹ Andrea Cretensis, *Patrologiae Cursus Completes. Series Graeca*, 1-161, Paris, 1857-1886, pp. 97, 810.

² Luca 1, 26-29, *Evangelia*, p. 2517.

³ Papa Paul al VI-lea o va proclama astfel în Conciliul al II-lea de la Vatican.

2. Partea a doua reprezintă relația noastră cu Maica Domnului și rugămințile de ajutor:

Sancta Maria, Mater Dei (Sfânta Maria, Mama lui Dumnezeu)

Ora pro nobis peccatoribus (Roagă-te pentru noi, păcătoșii)

Nunc et in hora mortis nostre (Acum și-n ceasul morții noastre) / *Amen* (Așa să fie)

III. RENĂȘTEREA MUZICALĂ. CARACTERISTICI DE LIMBAJ

III.1. Gândirea muzicală

Renașterea, curent cultural dezvoltat între secolele XIV-XVI, reprezintă una dintre cele mai importante perioade de înflorire a artelor și a altor domenii de cercetare. Termenul de „Renaștere” a fost folosit pentru prima dată la începutul secolului al XIX-lea de către istoricul francez Jules Michelet, preluat de către elvețianul Jacob Burckhardt în lucrarea sa fundamentală *Die Kultur der Renaissance in Italien* (*Cultura Renașterii în Italia*), 1860. Muzica Renașterii are o tradiție multiseculară, fundamentată pe succesiuni de epoci anterioare.

Încă din secolul al X-lea, în centre precum Italia, Franța, Germania și Anglia apar primele forme de scriitură polifonică vocală, influențată de antichitatea romană și caracteristicile limbii latine. Astfel, în diafonii, interpreții intonează simultan intervale în paralelisme de cvarte, cvinte și octave perfecte. Circumscrise unei autentice gândiri modale, vor apărea noi genuri liturgice polifonice, bazate pe melosul gregorian, precum: *organum*, *conductus*, *motetus* etc. În genul de *organum*, melodiei tip *cantus planus* (cântec liturgic al bisericii catolice din Roma Evului mediu) i se va suprapune o altă voce numită *organum*, care pornește din *unison*, se ramifică și revine la starea inițială. Pe această bază, vor fi implementate noi procedee, precum: *faux-bourdon* (în sexte) și *cantus gemellus* (în terțe). Secolul al XI-lea va fi marcat, totodată, de o evoluție a notației muzicale, de la reperele alfabetice și neume până la scrierea pe portativul cu 4 linii.

După cum putem afla din importante surse teoretice⁴, Renașterea, supranumită și epoca de aur a polifoniei vocale, a cunoscut mai multe etape, debutând cu perioada Ars Nova, continuând cu Școala franco-flamandă și ajungând la apogeu în secolul al XVI-lea. În perioada de vârf, se desăvârșesc genurile *à cappella*, se emancipează cele instrumentale și se deschid perspectivele genului de operă.

În perioada prerenascentistă, sistemul modal în uz era alcătuit din 8 moduri diatonice, autentice și plagale, care vor fi reduse ulterior la doar 6 scări autentice: doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic și ionic. Utilizând caracteristicile melodiei gregoriene, compozitorii vor crea genuri ale muzicii sacre, precum: *imnul*, *motetul*, *missa*, *madrigalul* (cu text religios), cât și genuri laice: *madrigalul*, *virellai*, *chanson*, *frottola* etc. Madrigalul rămâne însă cel mai apreciat gen

⁴ Constantin Rîpă, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001, pp. 185-199.

muzical, inspirat din lirica veche a lui Petrarca și a altor contemporani. Cele mai noi realizări ale perioadei vor consta în emanciparea gândirii armonice (modale) și desăvârșirea sistemului cadențial prin sensibile⁵. În cazul utilizării modurilor de stare minoră, cadența finală de tip autentic V-I va înlănțui acordul major al treptei a V-a cu acordul complet sau eliptic de terță al treptei I. Astfel, treapta a VII-a va fi alterată ascendent, devenind sensibilă. Procedeul creării de sensibile se va extinde și în cazul cadențelor mediane, realizate pe alte trepte ale modului (ex. mod doric – cadențe la treptele III, V, uneori a II-a). Un alt fenomen întâlnit des în finalurile de lucrări, compuse în moduri minore, este cadența picardiană. Se observă o frecventă „contaminare” a diatonicului cu sunete cromatice, mai ales în cazul compozitorilor Gesualdo da Venosa, Cipriano da Rore și Luca Marenzio.

IV. AVE MARIA ÎN VIZIUNEA COMPOZITORILOR

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA ȘI JACQUES ARCADELT

IV.1. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)

Giovanni Pierluigi da Palestrina a fost cel mai important compozitor al Renașterii, desăvârșind un stil propriu și original, care se studiază cu consecvență în Conservatoarele din Europa. Format în centrul cultural al Romei și în atmosfera creatoare a marilor scriitori și pictori italieni, Palestrina a excelat în toate genurile muzicale ale vremii, remarcându-se prin meșteșugul unic al scriiturii polifonice vocale *à cappella*, rafinamentul melodic, simțul formelor și talentul în evidențierea ideaticii desprinse din textele lirice. Preferând genurile religioase, Palestrina va crea numeroase lucrări, precum: *imnuri*, *psalmi*, *misse*, *motete* etc. Melodica palestriniană, dihotomia consonanță-disonanță, sistemul cadențial, conducerea originală a vocilor în scriitura polifonică, dar și construcția tipologiilor cadențiale pot constitui și în prezent teme incitante de cercetare.

Pentru a ilustra modul particular în care se raportează Palestrina la rugăciunea *Ave Maria*, am ales motetul cu același nume, având la bază textul în limba latină.

Lucrarea se caracterizează printr-o scriitură polifonică liberă, din care se evidențiază o linie melodică diatonică fără salturi intervalice proeminente, specifică atmosferei intime, de rugăciune. În principiu, motetul este constituit din patru secțiuni, delimitate prin cadențe explicite. Materialul sonor are la bază modul dorian pe *si*, finalizat cu o cadență picardiană.

A	B	C	D
(m. 1-8)	(m. 18-34)	(m. 34-55)	(m. 56-71)

⁵ Cf. Gheorghe Dușică, *Universul gândirii polimodale*, Cap. II, *Bazele structurării fenomenului bi- și polimodal în polifonia vocală medievalo-renascentistă*, Iași, Editura Junimea, 2004, pp. 26-58.

În prima secțiune, scara modului se concretizează într-o țesătură polifonică expresivă, în concordanță cu semantica textului *Ave Maria, gratia plena* (*Bucură-te Marie, cea plină de har*). După primele șase măsuri, în care scriitura este preponderent omofonă, compozitorul realizează o semicadență prin aducerea înlănțuirii armonice $IV\flat - V$ (minor). De remarcat mobilitatea treptei a VI-a ($sol\sharp-sol\flat$), care generează o anume ambiguizare modală de tip doric-eolic.

Din punct de vedere polifonic, întreaga secțiune se bazează pe motive muzicale conduse liber de la o voce la alta. Compozitorul evidențiază textul *Dominus tecum* prin expunerea imitativă la *unison* între sopran și alto, la care se adaugă tenorul cu o octavă mai jos, totul finalizându-se cu o cadență plagală (m. 17-18, *si* dorian: $IV3\flat - I$).

Ex. 1 G. P. da Palestrina, *Ave Maria* (m. 16-18)

Textul literar al Secțiunii B evidențiază rolul în creștinism a Preasfintei Fecioare Maria: *Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus* (*Binecuvântată ești tu între femei/Și binecuvântat este rodul trupului tău: Isus*). În acest fragment, Palestrina are numeroase tendințe de a modula, aducând sensibile pe parcursul frazei sau în cadență. Astfel, observăm o primă desprindere de modul doric și intervenția modului mixolidic pe *mi*, prin sensibilizarea finalei cu ajutorul lui *re* \sharp .

Ex. 2 G. P. da Palestrina, *Ave Maria* (m. 19-20)

Mai târziu se revine la ethosul modal de tip „minor”, compozitorul aducând de această dată sonoritățile eolicului pe sunetul *fa* \sharp . Cadența finală este plagală, prin înlănțuirea treptelor IV-I.

Ex. 3 G. P. da Palestrina, *Ave Maria* (m. 26-27)

et be-ne-dic-tus et be-ne-dic-tus

eolic IV - I

Întreaga secțiune (B) se încheie prin revenirea modului de bază, dorian pe *si*. Semicadența finală aduce în înlanțuire treptele I și V, cea din urmă cu sensibilă (asemeni unei dominante tonale). Compozitorul demonstrează o gândire armonică tot mai evidentă și o preocupare pentru promovarea sensibilelor în cadențele finalelor de fraze.

Ex. 4 G. P. da Palestrina, *Ave Maria* (m. 32-33)

tu-i Je-sus Sanc-ta Ma-ri-a

doric I - V6 - I - V

Rugăciunea intensă pentru iertarea păcatelor este sugerată prin folosirea unei linii melodice în modul doric pe *si*, cu o modulație la *fa#* eolic și prin repetarea textului *ora pro nobis* (roagă-te pentru noi). Totodată, este întărită finala modului prin sensibilă *mi#* (m. 40-41).

Predilecția compozitorului pentru lirismul melodiei, condusă prin mers treptat și salturi domoale este o evidență, cu atât mai mult în această secțiune în care trebuie creată o atmosferă plină de pioșenie și puritate sufletească.

Ultima secțiune (D) continuă rugăciunea adresată Maicii Domnului, compozitorul relevând prin sunete alterate esența textului *nunc et in hora mortis nostrae* (acum și-n ceasul morții noastre). Pe cuvântul *nunc*, Palestrina aduce treapta a V-a alterată, generând un acord major cu o potențială funcție de dominantă, iar pe textul *mortis nostrae* folosește treapta a VI-a alterată descendent (*sol#*).

Ex. 5 G. P. da Palestrina, *Ave Maria* (m. 56-60)

nunc et in ho - ra mor - tis nos

nunc et in ho - ra mor - tis nos

nunc et in ho - ra mor - tis nos

nunc et in ho - ra mor - tis nos trae mor - tis

si doric V3# - I - VII - V minor - VI - IV - V minor

Cadența finală picardiană a motetului conține o dublă sensibilă pentru terța acordului tonicii și cvinta acestuia (reminiscență sau preluare a „cadenței Machault”), întărind încă o dată remarcă făcută de exegeți ai creației palestriniene⁶.

Ex. 6 G. P. da Palestrina, *Ave Maria* (m. 68-71)

trae A - men.

trae A - men.

trae A - men.

trae mor - tis nos-trae A - men. A - men.

si V3# - I - IV - I3# - IV - I3#

IV.2. JACQUES ARCADELT (1507-1568)

Compozitorul renascentist, Jacques Arcadelt a aparținut Școlii franco-flamande. Acesta a abordat în special genurile vocale, cu subiecte sacre sau profane, fiind unul dintre cei mai cunoscuți creatori de madrigal. J. Arcadelt a ales cele mai frumoase lucrări ale unor renumiți poeți, precum Petrarca, Pietro Bembo, Sannazaro, Michelangelo, Filippo Strozzi și Alfonso d'Avalos. Fiind activ atât în Franța, cât și în Italia, acesta și-a însușit mai multe direcții componistice. A fost interesat și de arta populară autohtonă, creând genuri precum: *chanson*, *virellai*, *rondeau* etc., adaptându-se în special formelor strofice și cu repetare modelată. În privința muzicii religioase, Jacques Arcadelt a compus 250 de *madrigale*, 3 *misese*, *magnificații*, *lamentații*, *chanson-uri* sacre și 24 de *motete*. În

⁶ Vezi Gheorghe Dușică, *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004.

motete, compozitorul preferă scriitura cât mai simplă, folosind o polifonie aerată. S-a bucurat de o mare faimă în rândul melomanilor, iar piesele sale au fost aproape toate tipărite.

Lucrările lui Jacques Arcadelt sunt cantabile, construite pe moduri diatonice, cu rare implicații cromatice. Articulațiile se bazează pe o muzică silabică, în care anumite texte se repetă identic. În privința sintaxei, Arcadelt utilizează atât scriitura omofonă, cât și polifonică, în unele cazuri combinându-le. Madrigalele sale au o structură clară a formei, predominând arhitectura bi- și tristrofică.

Lucrarea *Ave Maria* aparține genului de *motet*, având la bază același text religios în limba latină. Jacques Arcadelt structurează acest ópus în trei articulații, legate în lanț (A B C). Motetul are caracter liturgic, sprijinindu-se pe un cântec de rezonanță gregoriană, care circulă de la o voce la alta.

A (m. 1-8)		B (m. 9-18)		C (m. 19-32)		
a	av	b	bv	c	cv1	cv2
m. 1-4	m. 5-8	m. 9-13	m. 14-18	m. 19-23	m. 24-26	m. 27-32

Motetul a fost conceput pentru cor mixt, în scara modului ionian pe *fa*. Spre deosebire de Palestrina, Arcadelt valorifică sintaxa omofonă, argumentată atât de necesitatea perceperii clare a textului, cât și de predilecția pentru scriitura acordică bine fundamentată în sfera gândirii modale.

De-a lungul timpului, numele Fecioarei Maria a fost asociat cu unele dintre cele mai frumoase metafore, pornite din iubirea adâncă a cinstitorilor ei, însă niciuna nu va egala sublimele cuvinte ale îngerului, rostite la *Buna Vestire: gratia plena (plină de har)*⁷. Este ca și cum îngerul a voit să spună: *Bucură-te, Marie, deoarece mântuirea este aproape sau Bucură-te pentru că promisiunile sunt gata să se împlinească*. Îndemnul *Bucură-te* are, prin urmare, o semnificație mesianică. De fapt, Sfântul Luca o prezintă pe Fecioara Maria ca fiica Sionului și ca personificare a Poporului ales, cel care îl așteaptă pe Mesia. Prin acest pasaj se evidențiază exemplul de viață sfântă a Maicii Domnului, amintindu-ne că toți suntem chemați la sfințenie – „Aceasta este voința lui Dumnezeu: sfințirea voastră”⁸. Fecioara Maria este modelul nostru spiritual, fiind împodobită încă din prima clipă a zămislirii sale cu splendorile unei sfințenii unice.

Din perspectiva limbajului prezent în motetul lui Arcadelt, vom sublinia structura cadențelor plagale, cât și a celor autentice: V-I; II-V și IV-I, I-V. Semicadența următoare are rolul de a delimita cu o scurtă cezură textul rugăciunii *Ave Maria, gratia plena*.

⁷ Luca, 1, 42, *op. cit.*, p. 2518.

⁸ 1 Tes. 4, 3 *op. cit.*, p. 2826.

Ex.7 Jacques Arcadelt, *Ave Maria* (m. 1-3)

Soprano
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na

Contralto
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na

Tenor
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na

Bajo
A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na

Fa ionic: I - V - I - VI - V - I I - IV - I - V

În privința modulației, Jacques Arcadelt intuiește oportunitatea inflexiunii la modul paralel, concretizat în eolic pe *re* (viitoarea „relativă” tonal-funcțională).

Ex. 8 Jacques Arcadelt, *Ave Maria* (m. 9-11)

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven -

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven -

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven -

tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus ven -

Fa ionic I - re eolic I - V3# - I

Muzica se pliază în continuare pe elevația semantică a textului rugăciunii, evocând în mod subtil momentul întâlnirii dintre Fecioara Maria și Elisabeta, cea care o numește pentru vecie „binecuvântată între femei”. Este o binecuvântare spirituală, care se referă la toți oamenii, și poartă în sine plinătatea și universalitatea ce izvorăște din iubire, care în Duhul Sfânt îl unește pe Fiul cu Dumnezeu Tatăl (m. 9-13).

Ex. 9 Jacques Arcadelt, *Ave Maria* (m. 19-20)

tris tu - i: Je - sus. San - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro -

tris tu - i: Je - sus. San - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro -

tris tu - i: Je - sus. San - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro -

tris tu - i: Je - sus. San - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro -

Fa ionic I - III - VI - III3# - V - IV - I

Adevăratul moment de apoteoză: *Sancta Maria, ora pronobis* (Sfântă Marie, roagă-te pentru noi) este susținut de o succesiune armonică, în centrul căreia se află relația plagală de tip cromatic la terță mică ascendentă: *Fa*: III3#-V. De altfel, această înlanțuire (ex. 9) face parte dintr-un lanț mai extins de relații plagale, care impune atmosfera de epocă (*Fa*: I-III-VI-III3#-V-IV-I).

Gândirea modală/plagală a compozitorului este reiterată în fragmentul de încheiere al motetului, atât prin neutralitatea acordului de pe treapta I a modului (eliptic de terță), cât și prin relația plagală a acordurilor din cadența finală: IV-I (*Amen*).

Ex. 10 Jacques Arcadelt, *Ave Maria* (m. 30-32)

27

san - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro - no - bis. A - men.

san - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro - no - bis. A - men.

san - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro - no - bis. A - men.

san - cta Ma - ri - a, o - ra, o - ra pro - no - bis. A - men.

IV - I
cadență plagală

CONCLUZII

În ansamblu, stilistica muzicală a Renașterii excelează în lucrări impregnate de litera și spiritul textului religios, *Ave Maria* intrând în sfera predilectă a numeroși compozitori ai vremii. După cum am putut constata, Palestrina și Arcadelt sunt uniți, la rândul lor, de acest simbolic filon de inspirație, mesajul și textul rugăciunii amintite devenind pentru fiecare dintre ei suport semantic generator de întruchipări sonore particularizate. Sublinierea elementelor comune – la care se adaugă și gramatica modală – ne obligă însă și la punctarea unor **diferențe** inerente, dintre care sintaxa verticală se impune cu maximă evidență. Astfel, în timp ce la Palestrina predomină scriitura polifonică – atribut care l-a consacrat în domeniul didacticii contrapunctului –, Arcadelt dovedește o înclinație aparte pentru omofonie, altfel spus, pentru integrarea acordică a structurilor verticale și plasarea lor în succesiuni din ce în ce mai tipizate. Așadar, dacă primul era un pilon al ideii de conservare a modalismului, cel de-al doilea se deschidea spre viitoarea gândire tonal-funcțională. Dar în ambele stiluri predomină expresia sensibilă a celebrului text religios, care impresionează în mod constant peste veacuri.

BIBLIOGRAFIE

- CRETENSIS, Andrea – *Patrologiae Cursus Completes. Series Graeca*, Paris, Imprimeria Catolică J. P. Migne, 1886
- COMES, Liviu – *Melodica palestriniană*, București, Editura Muzicală, 1971
- COMES, Liviu – *Lumea polifoniei*, București, Editura Muzicală, 1984
- DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004
- DUȚICĂ, Luminița – *Prin labirintul muzicii contemporane*, Iași, Editura Artes, 2017
- EISIKOVITS, Max – *Polifonia vocală a Renașterii. Stilul palestrinian*, București, Editura Muzicală, 1966
- ILIUȚ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, București, Editura Muzicală, 2011
- RÎPĂ, Constantin – *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001

WEBOGRAFIE

- *** *The Oxford Dictionary of Music: Palestrina*, Giovanni Pierluigi da, Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20749>

Să nu uităm că un important deziderat a fost crearea unei autentice punți de comunicare între mediul preuniversitar și cel academic, fenomenul inițiat în urmă cu 20 de ani cunoscând o traiectorie consecvent ascensională, marcată de schimbări majore la nivel de concept și strategie: **cadrul de participare** s-a lărgit considerabil (printre referenții activi numărându-se atât elevi, studenți, masteranzi, doctoranzi, cât și profesori cu titlul de doctor sau chiar conducători de doctorat), **tematica** a cunoscut rafinări, adaptări și conexiuni semnificative (vezi, de exemplu, inter- și transdisciplinaritatea), iar **metodologia prezentării** s-a emancipat și *digitalizat* etc.

Prof. univ. dr. **LUMINIȚA DUȚICĂ**

De la descoperirea unor lucrări noi și până la emoțiile trăite cu ocazia celebrării marilor mentori din trecutul și prezentul muzical ieșean, Colocviul este o veritabilă sărbătoare în sine, și unul dintre rarele momente care leagă toate generațiile muzicale românești și nu numai, permițând schimbul de opinii constructive în serviciul artei.”

Drd. **DRAGOȘ A. CANTEA**

Acum, la această aniversare, ceea ce conferă o notă de temeinicie și, totodată, de firească originalitate reuniunii muzicale ieșene, constă, cred, în următoarele dominante ale concepției și temelor generale de program: în primul rând, prin evocarea personalităților a căror activitate a determinat impunerea Iașului în rândul celor mai importante centre muzicale din țară; în al doilea rând, prin stimularea interesului pentru creația muzicală națională și internațională, atât de diversă și bogată în valori, dar încă prea puțin cunoscută și, mai ales, prea puțin inclusă în programele liceelor și facultăților de specialitate; în sfârșit, în al treilea rând - și asta mă bucură foarte, foarte mult - strădania cu care se păstrează și se afirmă colaborarea dintre Liceul de Artă „Octav Băncilă” și Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, desfășurarea colocviului aflându-se sub aura mereu vie a personalității regretatului muzicolog și profesor George Pascu și, mai cu seamă, sub exigenta îndrumare a domnului prof. univ. dr. Gheorghe Duțică, președintele de onoare al acestei întruniri muzicologice.

Prof. univ. dr. MIHAIL COZMEI

